



من موضوعات العدد :

◆ الحضارة الاسلامية

◆ جورج لوكاتش والفكر الجمالي المعاصر

◆ أهم الحقائق عن توفيق الحكيم

◆ في الميزان : مسرحية دماء على ستار الكعبة

◆ ميخائيل نعيمة من المهدي الى اللحد



● حوار مع الدكتور محمد علي مكي

الحائز على الجائزة الأولى للملك فيصل

● حوار قديم مع ميخائيل نعيمة

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة :

◆ قصة ◆ شعر ◆ مسرح ◆ سينما ◆ مكتبة ◆ فنون تشكيلية

◆ من المجالات العالمية والعربية

عبد المنعم مطاوع ...
والصمت



لوحة للفنان تشارلز جليير



الافتتاحية

الدراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

من المجلات العربية

من المجلات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

٣	د. إبراهيم حمادة	قصائد على ستار القومى
١٠	ت : حسن حسين شكرى	الحضارة الإسلامية بقلم برنارد لويس
١٦	د. رمضان بسطاويسى	جورج لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر
٢٢	فؤاد دوازة	اهم الحقائق عن توفيق الحكيم
٢٩	ابراهيم فتحى	ميخائيل باختين واللبلة الكبيرة
٣٧	د. كمال نشأت	رحلة في قصيدة تحت الأمطار للفيتورى
٣٥	أحمد حسين الطماوى	شعر ميخائيل نعيمة بين المادية والروحانية
٥٣	د. حسن فتح الباب	للذين أتوا بعدنا
٦٤	أحمد اسماعيل	محاولة لاقتسام الخطأ
٧٦	محمد فتحى غريب	الانتخاب
٤١	طارق المهداوى	الأسياء
٦٥	عائد خصباك	انظر إليه .. إنه يهوى مضيقاً
٨٠	محمد كمال محمد	شيء بين الابتداء والانهاء
٤٢	د. نهاد صليخة	الوجه الغائب ولعبة الأتعة في دماء على ستار الكعبة
٤٦	د. كمال عيد	دماء الكعبة في التطبيق الفنى
٥٦	أحمد عبد الله	عندما جاء الطوفان في زمن حاتم زهران
٦٠	د. جمال عبد الناصر	سينما الرعب - حزب الشيطان
٦٨	محمد صدقى	حوار مع ميخائيل نعيمة منذ ٣١ سنة
٧٧	قطب عبد العزيز	حوار مع د. محمود على مكى الحائز على جائزة الملك فيصل
٨٤	ت. أحمد سخسوخ	حوار مع المنظر المسرحى البولندى - جيرس كونج
٧٢	م. ص	ميخائيل نعيمة من المهد إلى اللحد
٨٨	هدى المزين	رسالة باريس - معهد العالم العربى
٩٢	عصام عبد الله	الشهيد الحى - محمد خليفة التونسي
١٠٧	عصمت داوستاشى	في الذكرى السادسة لرحيله .. عبد المنعم مطاوع
١١٠	عادل ثابت	الكاريكاتير .. الدور السياسى والاجتماعى
١٠٤		غموض الشعر الجديد
١٠٥		موقف عبد القاهر الجرجاني من قضية المعنى
١٠١	د. ماهر شفيق فريد	مشية في الليل
١٠١		صمويل بيكيت
١٠٢		جون جراى
١٠٣		بريخت
٩٣	علاء الدين وحيد	محمد أبو المعاطى أبو التجا وألوان من شخصياته
٩٦	محمد السيد عيد	الحنان الصيفى
٩٩	نبيل فرج	أبعد من موسكو ومن واشنطن
١١٢	صفوت كمال	مركز الفنون الشعبية ، وثلاثون عاماً من العمل الميدانى

الثلث ٥٠ قرشاً

القاهرة

الاسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

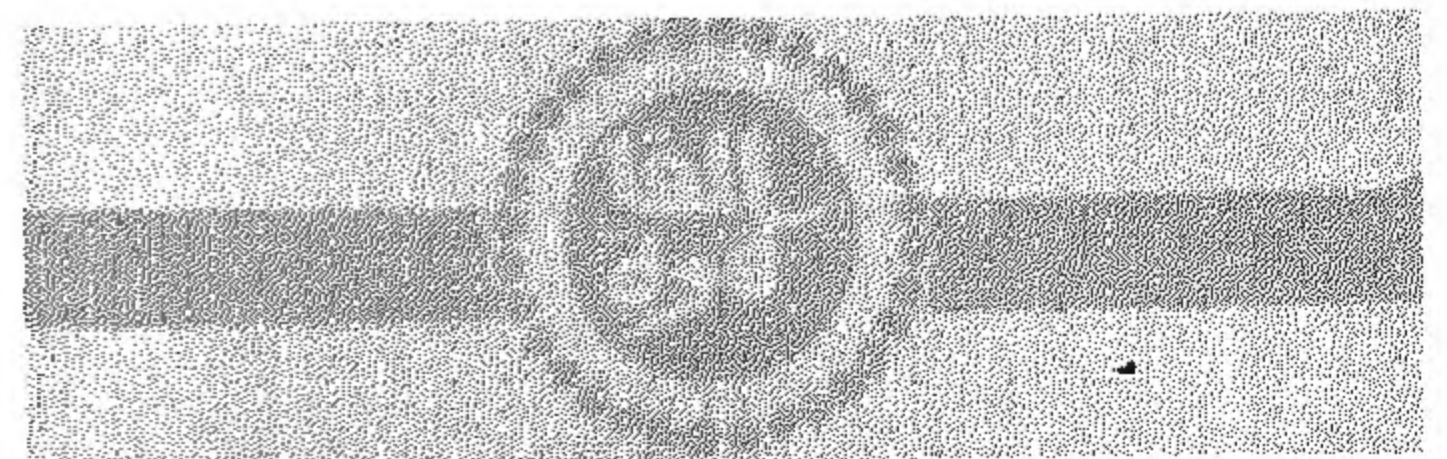
رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني
محمود الهندي

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى





المنشورة التي تصاغ نثراً صحافياً للقراءة ،
أو خطوطاً كاريكاتيرية للرؤية ، قد
استحالت أصداؤها في المسرحية إلى
قصائد ، أو مقطوعات منظومة للإنشاد
الجمهورى في مؤاخذه الحكم الفردى
الاستبدادى ، واسترذال الممارسات
الحزبية النفعية والتهكم عليها ، مع نشدان
الديموقراطية والعدالة الاجتماعية في مجتمع
مغلوب على أمره . . . حتى الاستسلام
والخدر . . .

وتتنظم هذه القصائد خطوطاً واهية من
حدوتة سياسية مكرورة الخطأ في المسرح
المصرى - طوال العقدين الماضيين ، كانت
تنقلت عنها في كثير من الأحيان ، فتبدو
القصائد وكأنها تصريحات أو منشورات في
التحميس الوطنى ، لا تعبر عن أيديولوجية
معينة للمؤلف ، وإنما عن خواطر مثالية
ينشدها المصلحون ذوو النيات الطيبة في
المدينة الفاضلة التي تسبح في أفلاك
المستحيل . . .

ومن ثم ، فقد نتج عن تلك الخطوط
القَصِيَّة ، التي تقاطعها قصائد طويلة ، أو
مقطوعات شعرية لا درامية الصبغة ،
تأرجح الهدف الأساسى من كتابة المسرحية
بين الخفاء والتجلى . .

ومن هنا ، يمكن إدراج هذه المسرحية
ضمن المسرحيات السياسية التي كتبت بعد
نكسة ١٩٦٧ ، واتسمت بظواهر مشتركة
فيها بينها ، وتتوقع ملامح نمطيتها منذ بداية
قراءتها ، ومنها : مراوغة الحاضر بالاستتار
خلف التاريخ أو الأسطورة أو عالم
الفتازيا - النغمة الخطابية المباشرة -
التطويل على زعم مضاعفة التأثير - الهجوم
على حكم الفرد المتسلط والسخرية منه -
إدانة الشعب السلبى أو افتعال بطولته أو
دعوته إلى التمرد ، ثم الصراخ والنداء
المتشجج على الأمل الغائب ، أو الفردوس
المفقود الذى قد يكون الحرية
أو الديموقراطية . . . وبهذا ، يمكن أن
تشكل تلك المسرحيات التي يسهل تمييز
القسمات النمطية المتشابهة فيها - تياراً
يُصطلح على سُمِّه فيما بعد .

قصائد

على سائر القوئى

(فصولها) على سبعة إلا فيما ندر . لذا ،
كان من الأجدى أن تصاغ المسرحية في عدد
من وحدات المشاهد المتسقة الامتداد ،
داخل (فصلين) أو (قسمين) ، وخاصة
أن مفهوم (الفصل) ومفهوم (المشهد) قد
تأصلا في تقاليد الكتابة المسرحية خلال
الخمسين عاماً الأخيرة ، ولم تعد هناك
حاجة إلى اصطلاح جديد .

ومادة هذه (الفصول) الاثنى عشر
التي يتراوح عدد صفحات كل منها ما بين
الثلاث صفحات والتسع عشرة صفحة -
تكشف عن جانب من مكونات الشاعر
الثقافية ، التي استولدها عمله الدرامى .
فبالإضافة إلى اللمسات الصياغية التي يمكن
عزوها إلى تأثير شعراء الدراما المحدثين -
مثل عبد الرحمن الشرقاوى ، وصالح عبد
الصبور ، ومعين بسيسو - نجد تأثيرات
المنامخ السياسى الصحافى الذى يعمل فيه
الأستاذ جريدة بجريدة « الأهرام » .

فالتأمل في نص مسرحية « دماء على سائر
الكعبة » ، لا يعلم تفشى أصداها باهتة
لبعض موضوعات الأعمدة ، أو الصناديق
السياسية اليومية أو الأسبوعية التي تنشرها
الصحافة ، أو لبعض التعليقات الناقدة
لمظاهر الحكم وتهتم الرأى العام ، ولكن
يُهمس بها في الكواليس أينما نصبت إلا أن
تلك المهموسات المعارضة ، أو التعليقات

في غير هذا الموضع ، نوقشت - نصاً
وإخراجاً - مسرحية « دماء على سائر
الكعبة » للأستاذ الشاعر فاروق جويده .
لذا ، سنكتفى - هنا - بطرح بقعة ضوئية
على شظية ، أو ظاهرة واحدة بنائية في نصها
الأدبى ، وعلى معطياتها المضمونية .

والمقصود بهذه الظاهرة ، هو النزعة إلى
التقصيد التي لا تزال تلازم المسرح الشعري
العربى ، منذ أحمد شوقى وحتى الآن ،
والموروثة - لا شعورياً - عن صميم طبيعة
القصيدة العربية ذات القلب العمودى
العريق . وهذا الطابع التقصيدى يبرز في
المسرحية كرقعة ضعيفة الانتهاء العضوى إلى
الكل العام . فهو يزاحم سياق المواقف
الدرامية ، ويطغى عليها بإرئائيتها الخطابية
التي تستهوى الأسماع التي اعتادت في
الإنشاد الفردى الذى يعسر هضمه في
البيان المسرحى .

وتؤلف الأجزاء الكمية - في نص
المسرحية التي بين أيدينا - قسمين ، يتكون
أولها من افتتاحية ، وخمسة (فصول) ،
وآخرهما من سبعة (فصول) ، إلا أنها
متعادلان نسبياً من حيث المساحة
القولية . . ولكن لا توجد أية مسرحية - في
تاريخ الدراما العالمية - يزيد عدد

ثم ينبرى علاء الدين البهناوى - الذى
يمثل الاتجاه اليميني الدينى - مؤيداً ومناقفاً ،
ومقدماً مطالب حزبه . وكذلك يفعل رفيق
الأنس زعيم الحزب القومى الوسط ، ثم
يتلوه حسب الله كامل حسب الله الذى ينوب
عن أصوات اليسار . ومثلها يحمل بعض
الشعب الزعماء الثلاثة على الأعناق ، يحمل
البعض الآخر الحجاج ، بينما وقف سلام
وحده مستكراً كل ذلك ..

ويمتد استنكاره إلى الفصل التالى ،
ولكنه يتنازل عن إلقاء القصائد فى ذلك إلى
سعاد التى تنعى (كالعادة) غياب عدنان
المخلص ، وتستقبح جرائم الحجاج التى لم
يتجسّد أى منها فى فعل ملموس حتى الآن ،
وذلك فى مطولات ، تأملية متفلسفة متشعبة
الجهات :

ومتى يموت الناس
كيف نموت أين نموت ... هل
سنموت ؟

ما الفرق بين الموت يا هذا وبين حياتنا ؟
لا فرق عندى بين موت أو حياة ..
الفرق عندى بين يوم عشته .. واره
يرحل مثل عيني
ثم يأتى أن يعود .

الفرق عندى بين إنسان يعيش وبين آخر
لا يعيش ..
من قال إن الناس مثل الناس
من قال إن العمر مثل العمر .. الخ
(ص ٥٢٤)

.....
.....
أوطاننا صارت سجوناً واسعة
والسجن سجن أينما كان
الناس تعشق عمرها فى الطين حين
يجود ،

فى الماء حين يفيض .
أتحب ماء النهر إن متنا من الظمأ
الطويل

أتحب أشجار النخيل ونحن تحت
جذوعها
نلتاع جوعاً .. الخ .. الخ . (ص

٥٢٥)

.....

.....



من القصيدة الثالثة
صفاء الملك : أنت الزعيم ولا سواك
زعيمنا

أنت الحبيب وليس غيرك يا حبيب قلوبنا
أنت الذى عادت وبين يديك عزة أرضنا
أنت الذى منح الأمان ومزق الأعداء بين
صفوفنا

... الخ (ص ٥١٠)

ويسروح الحجاج - بدوره - يمدح
نفسه ، وفلسفته فى الحكم ، ويتباهى
ببطشه (العادل) ، ويهين الشعب الخانع ،
ويستنكر عليه جبنه ، ونفاقه ، وكذبه ، فى
قصيدة (وصفية) منها :

أنا الحجاج يا شعب النعاج
والله لن أبقى بكم رجلاً
ولن أبقى لكم أملاً إذا كنتم بهذا
الحال .

إنى لأعلم كل ما فيكم
جبناء إن خفتكم .
سفهاء إن سذنتم .
تحشون بطش الحاكم الجبار

.....

حكامكم فوق الرؤوس لأنهم أحياء
حكامكم عند الحياة مساجد ومنابر
ومباخر

حتى إذا ماتوا نبشتم قبرهم

وغرستموا فوق القبور . خناجر ..

الخ (ص ٥١٢)

إن الساترة ترفع عن افتتاحية المسرحية ،
وقد انتهى الحجاج من هدم الكعبة ، فراح
الناس يصرخون ويندبون ويلعنون تحت
قيادة ناصحهم سلام .. وهو رجل عجوز
طيب يمسك مسبحة ، ويثقل بفقره ،
وضمعه ، ونصائحه البليغة الرأى العام
الواعى . ثم ينطلق سلام فى الفصل الأول
(يصف) طبيعة الحجاج الدموية منذ أن
كان رضيعاً ، وأنه لما بلغ سن الشباب أحب
سعاداً ، ولكنها أثرت عليه الفتى المناضل
عدنان صاحب المبادئ الوطنية المثالية .
فاضطرب الحجاج إلى إخماد صوت منافسه يوم
عرسه . فانسطلقت سعاد هائمة على
وجهها ، تناجى صورة الغائب الذى تنتظر
أوبته لإنقاذ الوطن ، ولكن فى نغمة مبثثة
تسرى فى شبه مقطوعة :

إنى أريد من الحياة جميعها شيئاً وحيداً
حليماً وحيداً .. يوماً وحيداً .. طيفاً
وحيداً

لكنه والله أبعد من بعيد
عدنان فى عمرى رجاء
عدنان فى قلبى صباح لا يغيب
لكنه والله أبعد ما يكون .. الخ (ص
٥٠٨)

ويظهر الحجاج فى الفصل الثانى - لأول
مرة - وهو محوط بالشعب .. ويلقى فى
حضرتة ثلاثة من الشعراء المنظمين المتزلفين
ثلاث قصائد تقليدية فى مدحه ، قد تكون
مبيرة التواجد بدعوى ملاءمتها لمقتضى
الحال :

من القصيدة الأولى
كريم : مولائى يا حجاج يا ثوراً تألق فى
سما قلوبنا
يا فرحة الأيام فى أعماقنا
يا نسمة تختال بين ربوعنا
يا تاج عز يشتهيه زماننا
يا رمز كل المجد فى أيامنا
مولائى يا حجاج يا نبض القلوب
الثائرة .. الخ (ص ٥٠٩)

من القصيدة الثانية
عبد الله : أيا حجاج يا ابن الكرام
ويا بدراً تألق فى الظلام
فأنت الحق فى يدنا دليلاً
ونحن الآن ننعى بالسلام .. الخ (ص
٥٠٩)

أتى عدنان يوم العرس عند الفجر

عانقني وقبل جبهتي ..

وقال أتيت بعد الصبر والأحزان
والوحشة

أتى عدنان كالبركان يصرخ في ضماثرنا
فأيقظنا ..

وآه منك يا عدنان

علمتنا نطق الكلام ..

وتركتنا للصمت والأشباح .. والدنيا
حطام

قد كان آخر عهدنا ..

قبلته في وجتيه .. ووضعت ثوب
زفافنا

في راحتيه قبله .. الخ (ص ٥٢٨)

.....
.....

ولو حذف هذه القصائد ، أو اختزلت
إلى النصف - على الأقل - لا زداد اختفاء
جرس التقصيد الوصفي التقليدي . فلا
يكفى أطراح الشعر العمودي في الكتابة
الدرامية ، واللجوء إلى الشعر اللاعمودي
أو شعر التفعيلة كى تنقلص نغمة الخطابة ،
والنبهة الجهرية ، وإنما تسيد إيقاع الإلقاء
المسرحي أثناء الكتابة أجدى درامياً من
إيقاعات النظم التي حرّمها المؤلف من

الروى خوفاً من رتابة النبر . ويتهى هذا
الفصل بدخول ضابط شرطة باسم « قانون
الطوارئ » كى يفض جمهرة الملتفين حول
سعاد ، التي تعلن حملها من عدنان منذ
ما يزيد على عشرين عاماً .

وفي الفصل الرابع ، يظهر الحجاج مع
الزعماء الثلاثة ، وهم يتبادلون في ساحته
تهم الدعارة ، والعمالة ، والاتجار
بالخشيش وأقوات الشعب . ولما يتيقن من
ولاثهم القائم على المصلحة الشخصية ،
ومن تدجينهم ، يعينهم وزراء على شريطة
أن يحكم هو وحده . ويلقى الثلاثة خطبا
إرشادية جوفاء ، استهدفها المؤلف على هذا
النحو لتأكيد خوائبتهم وأراجوزيتهم ، مثلما
فعل من قبل مع الشعراء الثلاثة المادحين
المرتزقة . ويهتف الشعب مرحباً بتعيين
حكومته الائتلافية . وإذا ما تسامحنا عن
خطب الزعماء القصائدية ، فلا يسهل
التغاضى عن مقطوعات شعرية محشورة
خشراً ، كى ينمى فيها أمين المصرى - الذى
فقد رجله في الحرب - إحساسه بالغربة
والضياع في وطنه الذى تنكّر له ، من
ذلك :

وطن يبيع الابن جهرأ في المزاد

أعطيت يا وطنى الدماء ..

وبخلت يا وطنى بشىء من تراكب ..

مازلت أسأل عن مكانٍ يحتوينى ..

آه ما أقساك يا وطنى ، وما أقسى عذابك
... الخ ... (ص ٥٣٨)

وفجأة ... وبلا تمهيد أو معقولة زمنية
مسرحية ، ولما لم تمرّ غير لحظات على تعيين
الحكومة الائتلافية الجديدة ، تبرز جموع
الشعب طالبة بإسقاط حكّامهم الذين خانوا
الأمانة ، والذين عيّنوا في نفس (الفصل)
منذ دقيقة ، أو (صفحتين) . وتعلّق سعاد
على مطالب المهاتفين الساخطين بفواصل
شعري قصير يبدو وكأنه مؤاخذه ضدهم
(ص ٥٣٩)

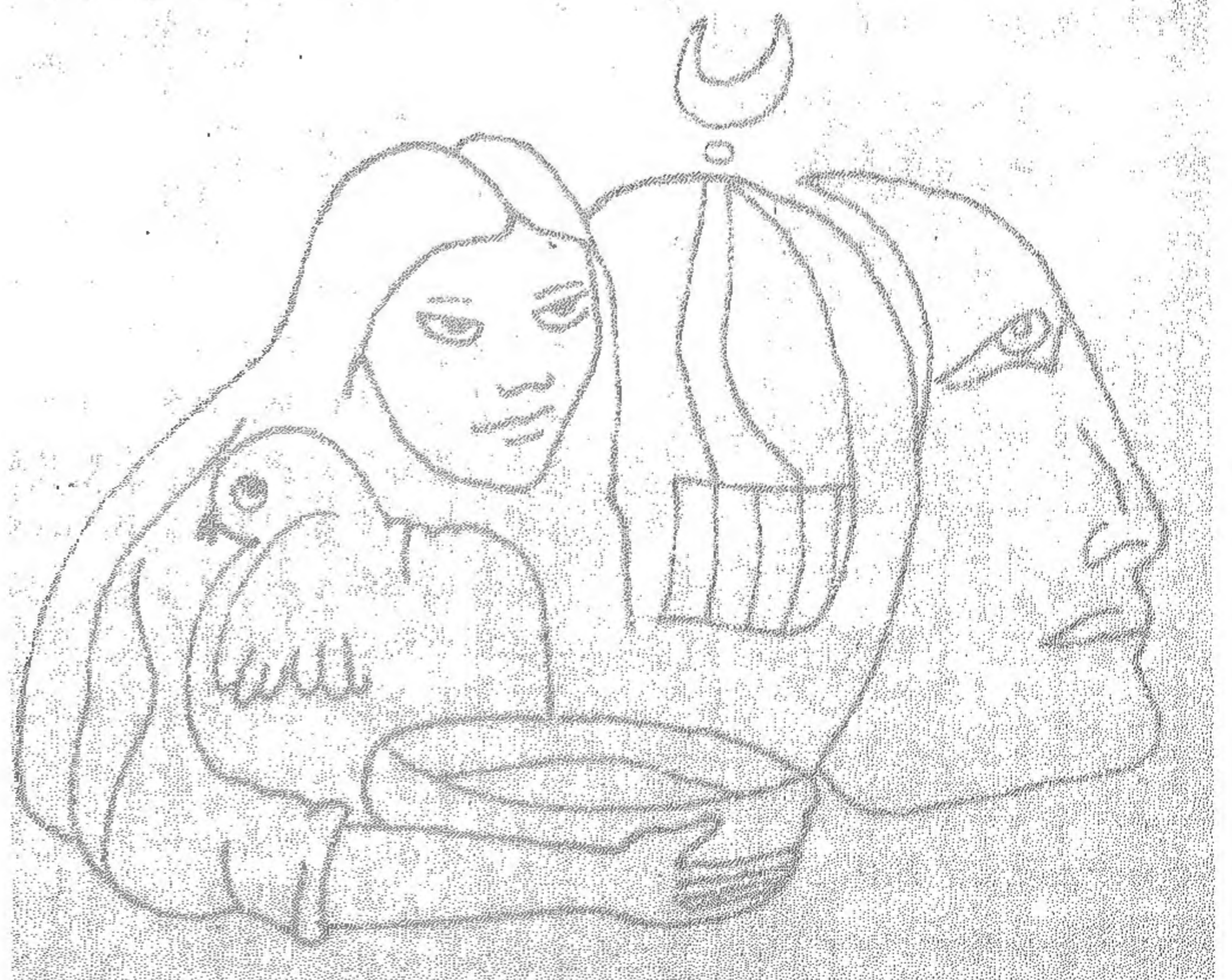
ويعدّ الفصل الأخير - في القسم الأول
من المسرحية - أطول فصولها ، وأحفلها
بالقصائد .. فهو يتألف - أساساً - من
مناظرة قصائدية مطوّلة ، تدور بين الحجاج
المحبّ المتدلّ الذى يتغنى - على نحو شاج
مستشفق بأشواق حبّ القديم ، الذى
لا يزال جرحه يتزف ذكريات عزيزة
مستبدة في وجدانه ، وبين سعاد التى تصدّه
في صلابة (الدوجمائيين) ، وتذكره -
وكأنها ضميره المعذب - بجرائمه السابقة ،
وتستعدى عليه عدنان حبيبها الغائب الذى
حملت منه حلاً وردياً لا يزال يتخلّق في
أحشائها .

وفي هذه المناظرة - التى يشتجر فيها
الحلم بالواقع ، والمجرد باللموس ،
والماضى القريب المعروف لنا بالافتراضات
الرومانسية - تستبهم الانفعالات على
المشاهدين حتى ليتمكن أن يتعاطفوا مع
الحجاج الذى لم يسدر منه (عملياً) ،
ما يسمه بالإجرام والطغيان والاستبداد ،
وإنما هو حاكم يسائر زعماء نفعيين
بهلوانيين ، لشعب ساذج قطعان النزعة .
إنها مجادلة عقيمة بين حاضر مضطرب يمكن
أن يستقيم عوده لولا المعوقات المفتعلة ،
وبين ماضٍ ميت يستحيل إحيائه ، ولكن
تدعى أشباحه أن انجماياته السابقة ستبعثه
فردوساً ذات يوم مجهول .

ومن تلك القصائد - التى يمكن أن يحمل
كل منها عنواناً لحظيرة في عمود يتنحى
خارج السياق الدرامى - نجتزئ هذه
العينات من صفحات متتالية :
الحجاج : العمر يرحل والسنين تدور
من خلف السنين .

لا ندرى كم منها غير .. لا ندرى ماذا
قد تبقى ..

هاهى الأيام تمضى كالقطار ، وليس



يوقفها أحد .
مازلت أعرف أن في الأعماق جرحاً لم
يزل

بينى وبينك . .

والجرح تشفيه السنين

... الخ . . الخ (ص ٥٤١)

سعاد : أحيانا . . نتخيل أن العمر
سيُدفن فينا

حين يموت الحب وليداً . .

نشعر أن الكون تغير . . أصبح شبحاً

صار الصبح سحابة ليل في الأعماق

صار الحلم بريقاً يسقط منا ثم يضيع

الخ . . الخ (ص ٥٤١ - ٥٤٢)

الحجاج : مازلت أذكر عندما كنا صغاراً

عندما كانت عيونك مثل مهر النيل

يفرقني ، يطهرني ، ويحملني بعيداً

خلف جذران الحياة . .

مازلت أذكر عندما كانت ثيابك تحتويني

في ظلام العمر . . أشعر أنها وطني

ومثنتي

وسيفي وانطلاقي

... الخ . . الخ (ص ٥٤٢)

الحجاج : أنا لم أزل أجد الزمان لديك

شيئاً

غير كل الأزمنة . .

فالماء في عينيك شيء غير ما حملت مياه

الأرض والأنهار . .

الفرح بين يديك شيء

غير ما عرفت سني العمر من فرح

وأشواق

ونجوى .

لم تتركى بينى وبينك أى خيط من أمل

... الخ . . الخ (ص ٥٤٣)

سعاد : مازلت ياعدنان ضوءاً لا

يفارقني

قد كنت مؤنس وُحْدنى . . ورفيق دربي

قد كنت يا حجاج . . ياعدنان

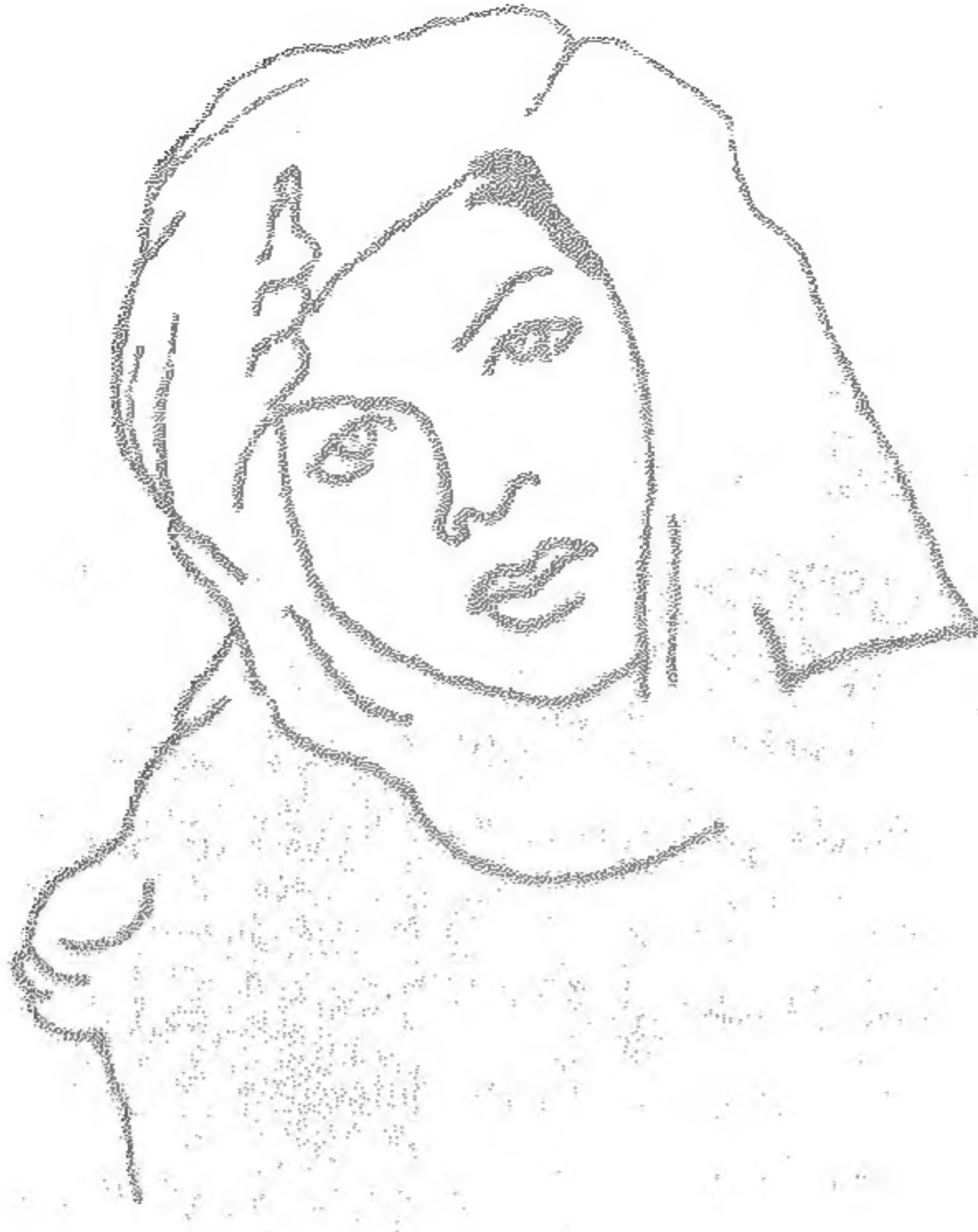
يا حجاج . .

أول غنوة طافت على قلبي الصغير

قد كنت أول فرحة تنساب في الأعماق

تسرى كالغدير . .

... الخ . . الخ (ص ٥٤٥)



سعاد : مازلت أذكر عندما جاءت

خيول الليل تطفئ

كل شيء في المدينة . .

ورأيت أشباح الظلام تطل من خلف

الأفق

قد كان عرسي يومها . . داست خيول

الليل

فوق الناس . . فوق الضوء

فوق ثياب عرسي . .

أتراك تعرف ما الذي يعنيه ثوب العرس

في عُمُر امرأة ؟؟

أتراك تعرف ما الذي يعنيه يوم البعث في

تاريخ أمة ؟؟

... الخ . . الخ (ص ٥٤٨)

وتنتهى المناظرة الجدلية - التي تقطعت

معها خيوط التواصل الدرامي - بدخول

الزعماء الثلاثة ، مطالبين الحجاج بالبحث

عن عدنان والقضاء عليه وعلى سعاد ، كى

تسعد المدينة بالاستقرار . ويحيى الشيخ

الطيب سلام - الذى يظهر في الوقت الذى

يشاؤه - ويحذر الحجاج (أخلاقياً ودينياً)

من قتل سعاد لأنها تحمل جنيناً من عدنان .

وساعتئذ ، يرق قلب الحجاج الكسير -

دون تردد - ويستجيب - عملياً - للمطلب

الشرعى الإنسانى ، ويكتفى - وهو العاشق

الغيور - باتهامها بالزنا ، والمطالبة

بإجهاضها ، انتقاماً من عنادها وإخلاصها

المتطرف لغريمه . وفي هذا الموقف - وغيره

كثير - لا يبدو الحجاج بطاشاً وطاغية ،

وسفاحاً دمويًا ، كما (وصف) هو نفسه من

قبل :

أنا الجلاد تسكرنى المنايا
أحب الدم لم أعشق سواه ،
وأجل ما أراه دم الضحايا
(ص ٥١١)

وفي الفصل الأول من القسم الثانى -

المطوط في موجات متقطعة - تحاكم سعاد

أمام الحجاج ووزرائه الثلاثة المدلسين

المنافقين . ويتبارون في تضخيم التهم -

التي لا تضخم - في قصائد مطولة ، قد

تجاوزت إحداها حد الاحتمال من اللغو ،

على لسان الزعيم الوسطى رفيق الأنس ،

حتى لقد أربت على السنين سطرًا من الشعر

المكرور المبني والمعنى ، والذي لم يقاطع إلا

بأسطر قليلة متممة ، سهلة الحذف . . .

بل واجبه وكأننا لم نستفد من الهجوم

النقدى المتكرر على مسرحيات أحمد شوقي

ونعتها بالفنائية ، وعلى مسرحيات

الشرقاوى واتهامها بالإسراف في توزيع

الأقويل الوصفية الملحمية الدرب ، وكأنها

هى الجوهر المستهدف ، لذاته ، وغيرها

من دراميات ، إنما هو العنصر الثانوى

المساعد في المسرح .

رفيق الأنس : والآن أسألكم : ترى

هل تصبح الأموال والأعراض نهباً ؟؟

هل يسرق الإنسان مالا . . ليس

حقاً ؟؟

هل يخطف الإنسان شيئاً ليس له ؟؟

والحكم . . هل في الأرض حكم في

نزاهة حكمنا ؟؟

هل في الخليقة كلها رجل يخاف الله أو

يخشاه مثل حبيينا ؟؟

... الخ . . الخ (ص ٥٦٠ -

٥٦١)

وتجهض سعاد وتزف ، ولكنها تصر

على أنها لما نزل حاملاً في إشراقة المستقبل ،

التي تبثها فيها الأزومات . وتنشط -

بدورها - في الاشتراك في هذا المد الخطابى ،

وكأنها في سوق عكاظ لإنشاد المطولات

الإنشائية التي إذا ما عُصرت ، تساقطت

عنها قطرات قليلة أكسيرية ، أضعف من

أن تمسك بحياة الموضوع الرئيسى ،

لدعمه ، وتطوير شخصياته . فما الذى

يستفيدة الموقف الدرامى من تلك الخطبة

المثيرة النارية ، ذات المواعظ اللامعة ؟؟

أتراك يوماً قد رأيت خطيئة بين
الكبار ..
الناس يا حجاج مثل الزرع يأكل بعضه
بعضاً ..

والناس يا قاضى القضاة ...
تحشى الكبار وتملأ الدنيا ضجيجاً ،
تصرخ الآفاق .. والأزمان .. من
خطأ الصغار

حتى الخطايا أصبحت كالقفر من حظ
الصغار
أتراك يوماً قد لمحت كبير قوم في
السجون

إن الخطيئة للضعاف من البشر ..
أما الكبار الأقوياء ،
أخطاؤهم كالرمل لا تحصى ...
لكنهم فوق السحاب ...

... الخ ... الخ (ص ٥٦٦)
وتترى القصائد وتتراص ، ويقبل عليها
بشبهة من جرى بهم إلى المحاكمة على أنهم
شهود إدانة ، فإذا هم شهود عدل :

سليم : في ليلة كان الشتاء يدق أبواب
البيوت ،
والليل ينسج خلف جدران المدينة
كل أشباح المخاوف والظنون .

والجند والبوليس في الشوارع
(يسرد قصة قصيرة)
... الخ ... الخ (ص ٥٧١ -
٥٧٢)

أمين : عدنان قال لنا بأن الله لا يرضى
على ما نحن فيه ..
وبأننا سنضيع بالجهلاء من حكمانا ...
وبأن شر الناس حكام تساقط في الظلام
ضميرهم ..

قد قال عدنان بأن مدائن الموت قبور ..
والصمت مقبرة القبور ..
قد قال إن الخوف طوفان يعربد في
قلوب الناس .

والحق يظهر في بطون الأرض
كالأعشاب
... الخ ... الخ (حوالى أربعين
سطراً)

(ص ٥٧٣ - ٥٧٤)

ويفتح الحجاج الفصل التالى بقصيدة
مونولوجية يشكو فيها حيرته ، وضعفه ،
وقلة حيلته ، وهوانه على الناس الذين
كادوا يجرفونه بالخطب التى كادت - رغم
معارضتها الظاهرية - تبديه رجلاً بريئاً ،
ومكافحاً ، بل وعاجزاً مثلهم - ويروح -
مرة أخرى - يعزو أرقه ، وعذابه ، وندمه
إلى حبه المحيط لسعاد ، أو (الوطن) الذى
(زعموا) أنه حكمه بالسيف و (الحذاء) .
وتضيق هنا - وفي مواضع مماثلة إجماعات
الرمز الذى - قيل - بأنه يهدف إلى المطلق
ويتجاوز بعدى الزمان والمكان مما يفسح
المجال للذهن لاستدعاء سيرة الزعيم
الفلان للمطابقة والاسقاط .

وتتكرر نوبة التقصيد في السجن بين
سعاد وسلام اللذين راحا يتبادلان ذكرياتهما
عن الماضى الساذج الرؤى ، بينما أخذ الملل
يتسرب إلى الموحيات التى تجهز بها
القصائد ، وتصرح بأن المؤلف قد فقد
مسار الخط الرئيسى في موضوعه . ومن
هذه المطولات التى لا يمكن نقلها كلها
لضيق المساحة .

سعاد : عدنان يوماً قال لى
شرّ البلايا عندما يأتى زمان
يشرب الابن اللئيم دماء أمه
والآن ياسلام نحن نعيش في هذا
الزمن .

الآن نشرب من دماء الأمهات ..
الكل يأكل لحمتها .. لم يبق غير العظم
حتى عظام الأم ياسلام تؤكل ...
... الخ ... الخ (ص ٥٨٥)

سلام : بالأمس كنت أسير بالكلب
الصغير
كنت اشتريت بكل ما عندى قليلاً من
طعام :

كيساً من الحلوى وبعض الأكل ..
وأمام مسجدنا الكبير تجمع الأطفال
حولى

أعطيتهم كل الطعام .
قد كنت فرحاناً بأن لدى شيئاً
يسعد الأطفال في هذا الزمان ...
ما أسعد الإنسان حين يذوق طعاماً
للعطاء ..

... الخ ... الخ

(قصة قصيرة وجدانية فيما يزيد على
عشرين سطراً - ص ٥٨٥ - ٥٨٦)

وفي الفصل الرابع ، تهجم شرطة
الحجاج على كشك السجائر الذى يتعش
من دخله سلام ، ويحطّونه وينهبون
ما فيه .. ولأنه أقصر الفصول جميعاً ، فقد
خلا من القصائد ولكنه لم يخل من لفنة
درامية .. فإذا كانت عملية الاعتداء
الهمجى هذه قد تمت بمعرفة الحجاج ،
فإنها - ولربما لأول مرة - تدبته على نحو
(عملى) ، إلا إنها - رغم ذلك - الإداة
(الهايئة) التى تنأى به عن التوحش الإرهابى
الدموى الذى وُصف به منذ أن كان
رضيعاً .

وسرعان ما تظهر القصائد في الفصل
التالى على نحو مكثر وغالب ، على لسان
الوزراء الثلاثة الذين راح كل منهم - وهو
متنكر في زى خاص - يدعى بأنه عدنان
البطل المنقذ ، إلا أن الشعب الطيب
يستطيع (بحذسه) أن يزيح القناع عن وجه
كل منهم ، واعتباره المسيح الدجال . ومن
قصائد هذا الفصل نسوق تلك الأسطر :

أنا عدنان منكم صدقوني ،
أقول لكم بأنى قلت شيئاً
وما قلناه شيئاً لا يعاد .
أنا القنديل في ليل طويل ،
وأنتم في جوانحن المراد .

... الخ (ص ٥٩٢)
ويقول آخر - يمكن أن يتبنى أقوال
الآخرين دون أن نحس بأنها يجب أن تكون
لغيره -

أقول لكم ... بأنى لا أساوم ،
إذا ساومت في وطنى وفي عرضى وفي
شعبى

وفي دينى ...
على الكرسي وربى لن أساوم ..
إذا قاومت سوف أظل فيكم
... الخ (ص ٥٩٥)

أما الفصل السادس ، فقد اشتعل - هو
الآخر - بقصائد ومقطوعات ، ترن في
عسرها الحكم والمواعظ . ويتناوب
إنشادها - أو القرعة بها - الحجاج
وسعاد ، وهما منفردان في السجن .
وموضوعات هذه المعلقات المصغرة ، تدور

وموضوعات هذه المعلقات المصغرة ، تدور

حول تباريح الحب الضائع - والعمر الذى يفر - والهيام بالجهول المائع - والشعور بالذنب والندم - والأمل فى التوبة - والحلم بالقادم المستحيل . ولما يتبين الحجاج - فى نهاية الفصل - أن سعاداً كانت تتغنى بحبها اللاعج للحبيب الغائب عدنان ، وليس له هو ، يخرج ساخطاً مكسور الخاطر ، ومهدداً بالانتقام . ولتقرأ على سبيل المثال - هذه المقطوعة المجزأة ، التى يسهل عزلها ، وتلحينها ، وكأنها أغنية دويتو مترجمة عن لغة أخرى إلى الشعر العربى :

الحجاج : ما أثقل الزمن الذى قد ضاع من عمري بعيداً عنك ..
كم كنت أسأل :

ما الذى جعل الحياة أمام عيني مظلمة ..

كم كنت أسأل :
ما الذى جعل الربيع ظلالاً حزيناً قائمه
كم كنت أسأل :

ما الذى فينا يضيء العمر
... الخ (ص ٥٩٨)

سعاد : يا واحتى وربيع عمري
هل أحب العمر فيك
أم أحب الظهر فيك
أم أحب الناس فيك

الحب يملأ كل شيء فى حياتى رغم هذا السجن ،
فأرى الشقاء ظلال حب
وأرى الدموع رحيق حب
... الخ (٥٩٩)

كما تتنقى فى الفصل السابع والأخير مقطوعات وأهمية الاتصال بمسيرة التيمة التى كانت قد أخذت - منذ زمن بعيد - تردد على نحو متقطع ومنهوك ، حتى تولد الإحساس بسام التكرار ، وبدأ يطنى على التأثيرات التى يمكن أن تكون قد تخلفت عن المشوار السابق ... فى ميدان عام ، يقف الشعب (كله) فى حالة فرجة على شتى سعاد .. ويستهل أمين المصرى المشهد بقصيدة وطنية ، نقتطف مطلعها :

فى كل شيء سوف أحلم بالوطن
مهما تمادى البعد يا وطني ..
سأبقى فيك أحلم بالوطن ..
فى كل ضوء سوف يبدو من بعيد

سأظل أحلم أن يجيء العمر بالصباح الوليد .

ضحكوا علينا ... بالوطن
كذبوا علينا ... بالوطن
الخ ... الخ (ص ٦٠٥)

ويجوز دور الحجاج ليفلسف قواعد الحكم المقنعة فى مطولة جاء فيها :

من فى الأرض لم يبهه طعم المجد
والجبروت والسلطان ...
من فى الأرض لم يبحث عن الخدام
والحراس والكهان ؟

من فى الكون لم يعشق نفاق الناس ، لم يسكر

من الطغيان ؟؟
ترى الكرسي ..

وأه منه .. يسحرنا ، ويجعلنا نرى الدنيا

بلا ألم .. بلا سام .. بلا أحزان
... الخ ... الخ (ص ٦٠٧)

وتبعه سعاد منشدة ثم سلام معلقاً ، ويستكران عملية الشق التى يتر الحجاج دوافعها على نحو بلاغى ، باسم الشعب المخدر الذى يتفرج على سعاد الآن وهى تدافع عنه .. وهذا الشعب المسلوب الإرادة ، يصدق عليه ما وصفه به أحمد شوقي فى مسرحيته «كليوباترا» :

أثر البهتان فيه
وانطى الزور عليه
ياله من ببغاء
عقله فى أذنيه

وقبل أن تلت أنشودة المشنقة حول رقبة سعاد ، تنهى المسرحية بإلقاء قصيدة ناصحة زاعقة ، يمكن أن تنقل مع أخوات لها كثيرات إلى ديوان شعري مستقل ، بدأتها بقولها :

سعاد : كل الحياة إلى زوال
حكّامها .. تيجانها .. ألقاها ...
فالناس تمضى أو تجيء
والعمر يرحل لا يجيء
الخ ... الخ (ص ٦١٧)

وهكذا ، تموت سعاد الزهرة التى تحمل أسرار الثمرة المرجوة ، ويبقى الشعب مستذلاً ، مستضعفاً ، تتنازع أهواؤه المضطربة ، ويعيش الحجاج ، وحق له أن

يعيش ، بما قد يشككنا فيما إذا كان هو الذى هدم الكعبة ، كما (روت) عنه افتتاحية المسرحية ، أم زبانية يعملون باسمه ؟؟

إن الإنسان المستذل ، عندما يعى دوره ، يحاول أن يقهر خوفه بالغضب ، وأن يستمد منه وقوداً لقدرة فائقة يستطيع بها مناصرة أجهزة الحكم لتصديعها . وإن لم تنصدع - على النحو المأمول - فإنها - على الأقل - تصاب بالخلل ... أما أجهزة الحكم هنا ، فهى لا تزال فى عافية ، وعامرة بأهلها وأدواتها ، فهل هذا منطق تعميم الحجاجية ؟؟

لم يكن قصدنا من تحليل نص المسرحية فى ايجاز هو الإشارة إلى تنالى القصائد الإنشادية الواهية الارتباط بمسار التيمة الرئيسية والتى تعد أبرز عناصر بنيان الحبكة الدرامية فحسب ، وإنما كذلك إلى المدلولات الرئيسية التى تمخضت عنها تلك القصائد .. فقد جاءت على غير ما أراد لها المؤلف ، ووضعت الحجاج مكان الإعجاب بدلاً من مكان الإدانة والرفض .. فهو - طوال المسرحية - يبدى وجهات نظر فى أسلوب حكم الشعوب المتخلفة ، تجعل كفة معجبه فى الموازنة ، ترجح على كفة منطق سعاد وسلام وأنصارهما من الشخصيات التى ولدت مبصرة ، وراحت تهيل أقوالاً غير مبرهن عليها عملياً ، حول جبروته وبطشه ودمويته . إنه رجل جدير بأن نتجاوب معه ولو جزئياً ، لما يتميز به من مشاعر المحب الغيور ، وأحاسيس الندم وتعذيب الضمير ، والقدرة على ملاعبة زعماء شعب غير راشد ، والرغبة فى الإصلاح مع المحافظة على شكلية الحكم من فوضوية الرعاع ... قال الحجاج :

والله إنى لا أخاف من الشعوب رجلاً
لكنى والله أخشى فى الشعوب نفاقها ..
أنا لا أحب بأن أكون قداسة بين القلوب
فتعبدون مشيئتي ... فأنا بشر ..

... الخ .. الخ (ص ٥١٣ - ٥١٤)

لا تجعلوني كعبة مدمت حياً بينكم
حتى إذا ماتت صرت رواية ،
قصصاً تسلون الصغار بها .. فهذا شأنكم
... الخ .. الخ (ص ٥١٥)

لا تحكموا الأوطان في صمت المقابر
فالموت في أوطانكم بدء الحياة ،
وأنا أرى الحياة هي الحياة
لا تجعلوا الموت رموزاً في معابدكم
... الخ ... الخ (ص ٥١٦)
لم أهدم شيئاً
فأنا أكثركم إيماناً
وأخاف الخالق أكثر منكم ،
لكن لن أرضى أبداً
أن يهدو الإسلام طريداً
... الخ (ص ٥١٦)
لن أقبل يوماً ،
أن يقتل سيف المسلم سيف أخيه
لن أقبل يوماً
أن يهدم ديني من ديني
... الخ (ص ٥١٦)
أن أهدم حجراً في بنيان
فلكى أحمى الدين ... مع الديان
إني إنسان ..
لكن الفتنة بركان .. وأنا والله
أحاصرها
... الخ (ص ٥١٧)
أني لأعلم أنه قهار ،
لكنني والله أعلم أن رحمته ستسبق
غضبه ،
وبأن ذنبي لا يطاول جنته ،
ما أصدق الإيمان حين يحيى بعد الكفر
... الخ .. الخ (ص ٥١٨)
لا مانع عندي
أن أقتل فرداً كي أحيى أمة
... الخ (ص ٥٥٠)
أحياناً يقسو الحاكم .. يهدم بيتاً ..
يقتل
فرداً .. لكي يصنع شعباً
إني أبيع القتل من أجل الحياة
... الخ (ص ٥٥١)
الحق أن أحمى الضعيف من القوى .
الحق ألا أترك الجبناء في هذه الشوارع
يعبثون ويسرقون .
فخطيئة فرد أحياناً
قد تصبح ناراً ،
... الخ (ص ٥٦٥)
لا عدل في شعب من الجهلاء ،

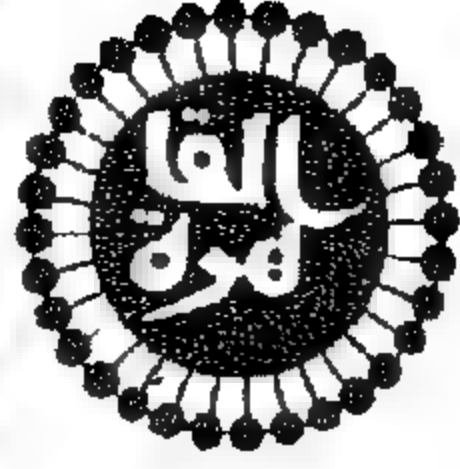
العدل في شعب تعلم أو تشفق أو
وعى .
في ظل شعب لم يزل في الجهل يسبح من
سنين ..
لا يملك الحكام شيئاً غير حكمتهم
... الخ (ص ٥٦٩)
أنا لم أقل للناس هيا واعبدوني ...
لكنهم عبدوني ..
أنا لم أقل للناس قوموا وارفعوني ...
لكنهم رفعوني
... الخ (ص ٦١١)
أنا لم أقل للشعب أن يحيا بهذا الخوف .
شعب يحب الخوف ،
يعيش لكي يخاف
يموت لكي يخاف
يخاف لكي يخاف
... الخ (ص ٦١٢)
هيا اسألوا شعبي ... هيا اسألوه
من حررك .. من غيرك .. من طهرتك
سيقول في صوت جهوري :
الحجاج طهرني .. وحررني ..
وصان الأرض
... الخ (ص ٦١٣)
وهذا الحجاج المنطق هو - بلا شك -
من ابتكار الأستاذ الشاعر فاروق جويده .
فقد استعار له من التاريخ العربي الإسلامي
اسم الحجاج بن يوسف الثقفي و
(سمعته) في الشراسه والتجبر ، مع جملة
له مشهورة « أنا ابن جلا وطلاع الثنايا »
(ص ٥١١) . كما افتتح - المؤلف -
مسرحيته بحادثة ارتكبتها الحجاج فعلاً
عندما اقتحم الكعبة بعساكره للقضاء على
عبد الله بن الزبير مناوئ الحكم الأموي .
ولهذا ، جذب عنوان المسرحية - المأخوذ من
هذه الحادثة بالذات - انتباه رجال الدين
لمشاهدتها وهم متحفزون . ولكن عندما لم
يجدوا فيها أية معالجة لما استثير في وجداناتهم
من هواجس ، انفثت نواياهم في المراجعة
والمواخذة ..
ذاك هو كل ما استقاه المؤلف من الماضي
واستثمره في بناء مسرحيته التي لا يمت
موضوعها إلى التاريخ بصلة .
ولقد أراد المؤلف - كما جاء في تقدمته
للمسرحية - أن يرمز حجاجه بطغيانه
وجبروته إلى الحكام الباطشين القاهرين على

نحو مطلق ، وإلى شعوبهم المستكنة
المستضعفة ، والتي تحلم بالمهدي
المنتظر ... ولكنه لا يأتي وكأنه جودو عند
صمويل بيكيت . إلا أن رغبة المؤلف في
تجسيد ملامح الحجاج الطاغية السفاح ،
وجعلها عالمية ومعروفة لدى كل الأزمنة
والأمكنة ، لم تنجح في التحقق بسبب
التمادي في الأقوال دون الأفعال وفي التأكيد
على الخصائص الكريمة الإنسانية التي
انصفت بها ، ولأن الشخصيات السياسية
التي لعبت أدوارها مع الحجاج في ظروف
اجتماعية معينة ، حصرت ملامحه ، كما
حصرت نفسها - جغرافياً - في مصر
المعاصرة ، وزمنياً في حقبة الثلاثين سنة
الآخيرة ، مما كان يتيح للمتفرجين فرصة
الإسقاط السياسي . ومن هنا ، توارت
فكرة التجريد والتعميم ، وأصبح هو
الزعيم المسمى بالتحديد .

إن هدم الكعبة - الذي تم خارج نطاق
المسرحية - يرمز إلى الاعتداء على كل ما هو
مقدس لدى الشعوب . فقد يعنى الوطن
المهزوم ، أو الإرادة الشعبية المخربة عن
عمد ، أو الديمقراطية التي سحقها حاكم
فرد ، أو الحرية المخنوقة . أما ما وقع - بعد
ذلك - داخل حيز المسرحية ، فلم يتمثل
جوهره في مواقف عملية درامية تتجاذبها
قوى متصارعة متكافئة القدرات ، حول
قضية متطورة ، وإنما كان - كما أشرنا وتمثلنا
عليه من قبل - مؤطراً في لوحات من
المجادلات (الإعلامية) و (الوصفية)
المرصعة بالحكم والمأثورات التي تفرقع عند
الإلقاء الخطابي ، وتستجلب التصفيق
كالخطب الحماسية . ولو حُذفت أكثرها ،
لا زادت المسرحية تكثيفاً وامتلأ .. وهذا
ما قصرنا مقالنا هنا على بيانه ، دون تحليل
عناصر أخرى في النص ..

لقد أشيع بين مؤرخي الأدب العربي
قديماً ، أن قصائد العصر الجاهلي السبع
السطوال المعروفة ، اختيرت وسميت
بالمعلقات ، لأن العرب عندما استحسوها
امتداداً في القوافي ، وتنوعاً في الأغراض ،
وابتداعاً في الصياغة ، علّقوها على
الكعبة .. وها هي قصائد إنشادية وصفية
معاصرة قد علّقت ... ولكن على ستر
المسرح القومي ♦

إبراهيم حمادة



الحضارة الإسلامية

بقلم : برنارد لويس
ترجمة : حسن حسين شكرى

واللغة العربية هي إحدى اللغات السامية ، وأكثر هذه اللغات ثراءً في جوانب كثيرة . وكان عرب الجاهلية شعباً بدائياً ، عاش حياة بدائية قاسية ، ولم يكن له حظ من التعليم ، أو الثقافة الرسمية ، أو التراث المدون . لكنه أوجد لغة شاعرة ، وتراثاً ثرياً ، وشعراً يخضع لأوزان محكمة ، وقوافٍ دقيقة ، يزخر بالبيان والفصاحة ، صار شكله فيما بعد أمودجاً لمعظم الشعر العربى عبر هذا الشعر بوجدانياته وصوره وأغراضه المتنوعة تعبيراً صادقاً عن حياة البدو في التغنى بالخمر ، وفي الغزل ، ووصف الحرب ، والقنص ، والمناظر الطبيعية المهيبة للجبل والصحراء ، والبسالة في المنازلات القبلية ، وفي التنديد بالفساد الخلقي للأعداء . وكما نتوقع ، بالطبع ، لم يكن هذا أدباً تجريدياً ، أو فكرياً خالصاً .

وقد كست الفتوحات الإسلامية لغة العرب ثوباً فخياً ، وسرعان ما أصبحت لغة لثقافة عظيمة متنوعة . وأفسحت اللغة العربية صدرها لحاجتين هما : اقتباس كلمات وتعابير جديدة ، وتطويرها باطنياً باشتقاق كلمات جديدة من جذور قديمة ، وإضفاء معانٍ جديدة على كلمات قديمة . ولنضرب مثلاً لهذا ، باختيار كلمة عربية ذات معنى « مطلق » مع أن هذه الفكرة لم تكن لها ضرورة عند عرب الجاهلية . ولنأخذ كلمة « مجرد » اسم المفعول من الفعل (جَرَدَ) أى يخلع الشيايب ، أو يتعري ، وهى مصطلح يستعمل عادة للجراد ، ويرتبط بكلمتى جرادة ، وجريدة (من سعف النخل) ولاشك في أن لغة هذا شأنها ، لابد أن تزخر بثروة حية ملموسة من

« نقلت كل العلوم إلى لسان العرب من أقطار العالم ، فدانت وحلت في الأئمة ، وسرت محاسن اللغة في الشرايين والأوردة »

(البيرونى)

وغيرهم . ولم تكن هذه الحضارة أيضاً إسلامية خالصة ، حيث شارك في صنعها كثير من النصارى واليهود وأتباع زارادشت . على أن اللغة العربية كانت أدواتها الأساسية في التعبير مع هيمنة الإسلام ونظرتهم إلى الحياة عليها . وليس ثمة شك في أن أعظم مآثرتين للعرب الفاتحين في الحضارة الجديدة المبكرة التى نمت في كنفهم ، هما : لغتهم وعقيدتهم .

لغة العرب

أبان عظمة العرب ، وقيام الإمبراطوريات الإسلامية في الشرقين الأدنى والأوسط ، نمت حضارة مزدهرة عرفت على الدوام بأنها حضارة عربية . لم يجلب العرب معهم هذه الحضارة جاهزة من الصحراء ، لكنها ابتدعت بعد الفتوحات بتعاون شعوب متعددة : العرب ، والفرس ، والمصريون

أصول الألفاظ التي لكل منها جذور عميقة في ماضي العرب وتراثهم الصميم . وقد أُناحت اللغة العربية بالتأثير القوى المباشر للأفكار على العقل ، وبالكلمات المادية المألوفة فرصة النفاذ الطليق من طبقات الوعي الأكثر عمقاً وإليها .

ومن ثم ، ظلت اللغة التي أثريت بهذا النحو الأداة الوحيدة للثقافة زمنياً طويلاً بعد سقوط الدولة العربية الخالصة . ولأزم أفة العرب شعرهم بنمطه ، وعالم أفكاره المجسدة فيه - أي بواقعيته ، وعدم تجرده ، وبما امتاز به من رقة وتلميح ، وبلاغة وحماسة ، وخلو من العاطفة والشخصانية ، فجاء شعراً خطيبياً تشنجياً ، لا شعراً ملحمياً ، وكان قوامه السرد وتأثير الكلمات وأهمية الشكل ، لا نقل الأفكار .

الأعجوبة الحقيقية

كان تعريب الأمصار المفتوحة ، لا قهرها عسكرياً هو الأعجوبة الحقيقية للتوسع العربي . فما أن وافى القرن الحادى عشر حتى صارت اللغة العربية هي اللغة الرئيسية للاستعمال اليومي في بلاد فارس حتى جبال البرانس ، والأداة الأساسية للثقافة ، وحلت محل لغات الثقافة القديمة مثل : القبطية ، والآرامية ، واليونانية ، واللاتينية . وابتشار اللغة العربية ، ذبل التميز بين العرب الفاتحين ، والمستعربين ذبولاً نسبياً ، وفي الوقت نفسه ، شعر جميع من تكلموا العربية واعتنقوا الإسلام بانتمائهم إلى مجتمع محل واحد ، وقصر مصطلح العرب مرة أخرى على البدو الرحل الذين نعتوا به أصلاً ، أو حملوه لقباً لسلالة أرستقراطية ضئيلة الشأن إقتصادياً أو اجتماعياً .

وحق فيها جاوز المناطق الشاسعة التي استعربت استعراباً دائماً ، كان للغة العربية تأثير هائل على لغات المسلمين الأخرى . فأصبحت لغة المسلمين الفارسية والتركية ، ثم الأردية ، والمالوية ، والسواحيلية لغات جديدة مكتوبة بالخط العربى ، وتحوى كلمات عربية لا تحصى ، تماثل ما تحويه الإنجليزية من عناصر يونانية ولا تينية ، وتغطى جميع المفاهيم والأفكار .

وقد تضمن بقاء اللغة العربية وانتشارها ما هو أكثر من اللغة نفسها ، لأنها فاقا استعمال الغرب المستمر للغة اللاتينية في العصور الوسطى . وصاحب بقاء اللغة وانتشارها الذوق والتقليد العربى في اختيار الموضوعات وتناولها . ويوضح هذا اختلاف الشعر الذى كتبه بالعربية شعراء من الفرس حتى القرن الحادى عشر عما كتب من شعر بالفارسية في فترة لاحقة حينما ابتدعت فارس المسلمة ثقافة إسلامية مستقلة نابعة من ذاتها ، كما يختلف الشعر الفارسى العربى في نواح مهمة إختلافاً كبيراً عن شعر العرب أنفسهم في الأزمان المتقدمة ، لكنه يطابق الذوق العربى أساساً ، وما زال العرب يدخرونه ويعدون جزءاً من تراثهم . غير أنه يخلو من الشعر الملحمى ، والتزعة الغنائية للشعر الفارسى الذى كتب في زمن لاحق .

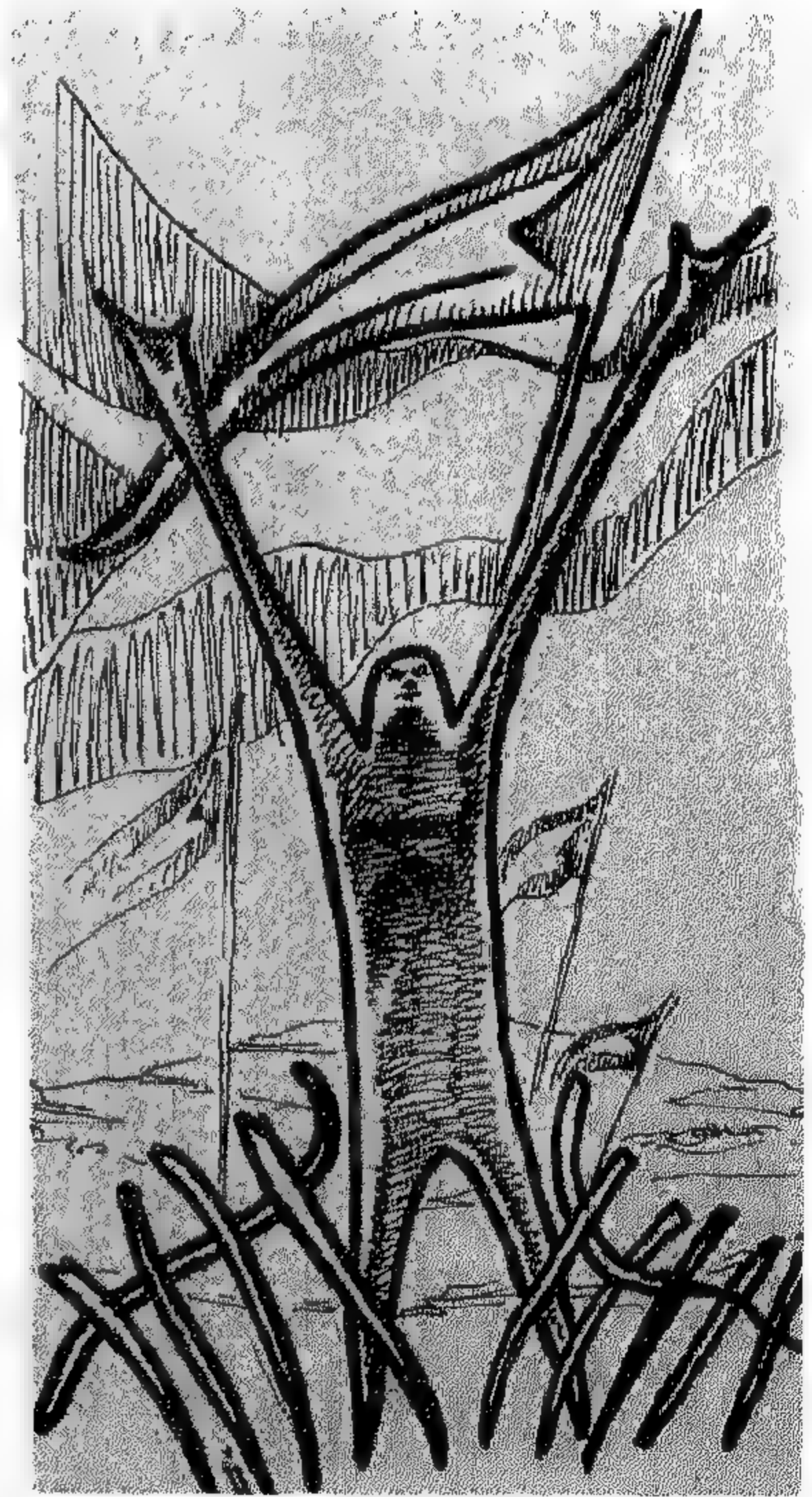
الإسلام دين وحضارة

لم يكن الإسلام وليد الجزيرة العربية ، والنبي العربى ، نظام عقيدة وحسب ، بل كان نظاماً للدولة والمجتمع والقانون والفكر والفن ، وحضارة يوحدتها ويهيمن عليها دين . إذ لم يقصد بالإسلام منذ عهد الهجرة النبوية أن يكون خضوعاً للدين الجديد

وحسب ، بل خضوعاً للمجتمع ، ولسلطة المدينة المنورة ، وللنبي من ناحية التطبيق ، ثم صار خضوعاً لسلطة الإمبراطورية وخليفة المسلمين . وعنى بالإسلام أول الأمر حق المواطنة العربية ، ثم عنى به حق المواطنة من الدرجة الأولى في الإمبراطورية الإسلامية . وكان قانونه هو الشريعة ، أى شرع الله الذى أخذه الفقهاء من القرآن والأحاديث النبوية . ولم تكن الشريعة مجموعة قوانين معيارية ، بل كانت في جوانبها الاجتماعية والسياسية نمطاً للسلوك ومثلاً أعلى يجب على الناس والمجتمع السعى إلى تطبيقها . ولم يعترف الإسلام بأى سلطة تشريعية ، لأن القانون لا يستمد إلا من شريعة الله التى جاء بها الوحي ، ومع ذلك بقى العرف والتشريع المدنى ، وإرادة الحاكم قائمين بصورة غير رسمية في حالات محدودة للغاية ، وبإقرار من الفقهاء . فقد نظمت شريعة الله كل جوانب الحياة ، لا فيما يتعلق بالعقيدة والمذهب وحدهما ، بل نظمت القسانون العام ، والأمور الدستورية والدولية ، والقانون الخاص ، والقانونين الجنائى والمدنى . وتظهر شخصية الشريعة بأسمى معانيها في جانبها الدستورى . فالخليفة الذى تمت له البيعة هو رئيس المجتمع طبقاً للشريعة ، ومنيب عن أحكام الله فى الأرض ، ويتمتع بسلطة عليا في جميع الأمور الحربية والمدنية والدينية ، ومن واجبه الحفاظ على التراث الروحى والدينوى للنبي دون أن يمس .

وليس بوسع أن يغير الشريعة ، أو أن يتبدع مذهباً جديداً ، أو يركن إلى أى نوع من الكهانة ، ويؤيده أنه من طبقة العلماء المشابهة للطبقة الكليركية ، أى طبقة حكماء الشريعة الإلهية التى تقتصر سلطتها على تفسير الشريعة فحسب . ومن الناحية العملية ، أصبح الخليفة العوبة في أيدى القادة العسكريين والمغامرين السياسيين الذين صاروا الحكام الفعليين للإسلام منذ القرن التاسع . وبحلول القرن الحادى عشر ، نشأ السلطان وصار حاكماً دينياً أعلى إلى جانب الخليفة ، ثم اعترف الفقهاء - على كره - بهذا الوضع الذى أصبح حقيقة واقعة . ونرى التناقض نفسه في تنفيذ القانون . إذ وجدت إلى جانب القاضى المنفذ للشرع محاكم مدنية ، كان هدفها الظاهرى البت فيما لا يدخل في اختصاص القاضى في أمور ، وفي المظالم سلطات تبيع لها حرية التصرف .





أصول الحضارة الإسلامية

خضعت منحتا العرب ، أى لغته وعقيدته ، منذ أقدم العصور ، بالطبع

لمؤثرات خارجية . فالشعر الجاهلى نفسه ملئ بكلمات غير عربية ، والقرآن كذلك ، وازداد عدد الكلمات الأجنبية فى عصر الفتوحات الإسلامية . فدخلت المصطلحات الإدارية إلى اللغة العربية من الفارسية واليونانية ، ومصطلحات علم الكلام والدين من العبرية والسريانية ، وتوضح المصطلحات العلمية والفلسفية المقتبسة من اليونانية مدى التأثير الهائل للحضارات الأقدم عهداً بالمنطقة فى الحضارة الجديدة الوليدة . كما كان المجتمع الإسلامى فى فترته التقليدية تطوراً معقداً يُلمعُ فى نفسه عناصر كثيرة متنوعة الأصل : أفكار مسيحية ، ويهودية ، وزرادشتية ترتبط بالوحي الإلهى ، والسدين الشرعى ، وفلسفة الحشر والنشر ، والتصوف ، وتطبيق النظم الإدارية والإمبراطورية للساسانيين والبوزنطيين .

ومن أعظم الأمور أهمية على ما يرجح ، التأثير الهلنيسى فى العلوم والفلسفة والفن والعمارة بوجه خاص ، وفى الأدب بدرجة طفيفة . أما التأثير الهلنيسى فكان عظيماً لدرجة وُصف الإسلامُ معها بأنه الوريث الثالث للتراث الهلنيسى بجانب العالم المسيحى اليونانى واللاتينى . لكن نزعة الإسلام إلى الهلينية ، فكانت أشبه بنزعة الشرق الأدنى المتأخرة زمنياً إليها ، أى النزعة شبه إستشراقية نتيجة للمؤثرات الآرامية والمسيحية والاستمرارية المتواصلة للعصور القديمة الخالية ، ولم تكن إعادة إكتشاف ، كما هى حال الغرب بالنسبة لأثينا القديمة .

ومع هذا التنوع فى أصول الحضارة الإسلامية الذى لم يكن مجرد تجاور ميكانيكى لثقافات سابقة ، بل ابتداءً جديداً إنصهرت فيه كل هذه العناصر مكونة حضارة جديدة مبتكرة ، وحولتها إلى أشكال عربية وإسلامية ، يمكن التعرف عليها وعلى خصائصها فى كل مرحلة من مراحلها .

وكان أسمى إنجازات العرب فى تقديرهم الذاتى ، وأولها من حيث الترتيب الزمنى هو الشعر وفنونه البلاغية . ومن الدائع أن الشعر الجاهلى كان له وظيفة جماهيرية واجتماعية ، والشاعر إما أن يكون هجاءً على الأغلب ، وكان له دور سياسى مهم وفى عصر الأمويين ، صُنف الشعر الجاهلى المتواتر بالرواية الشفوية ، واتخذ

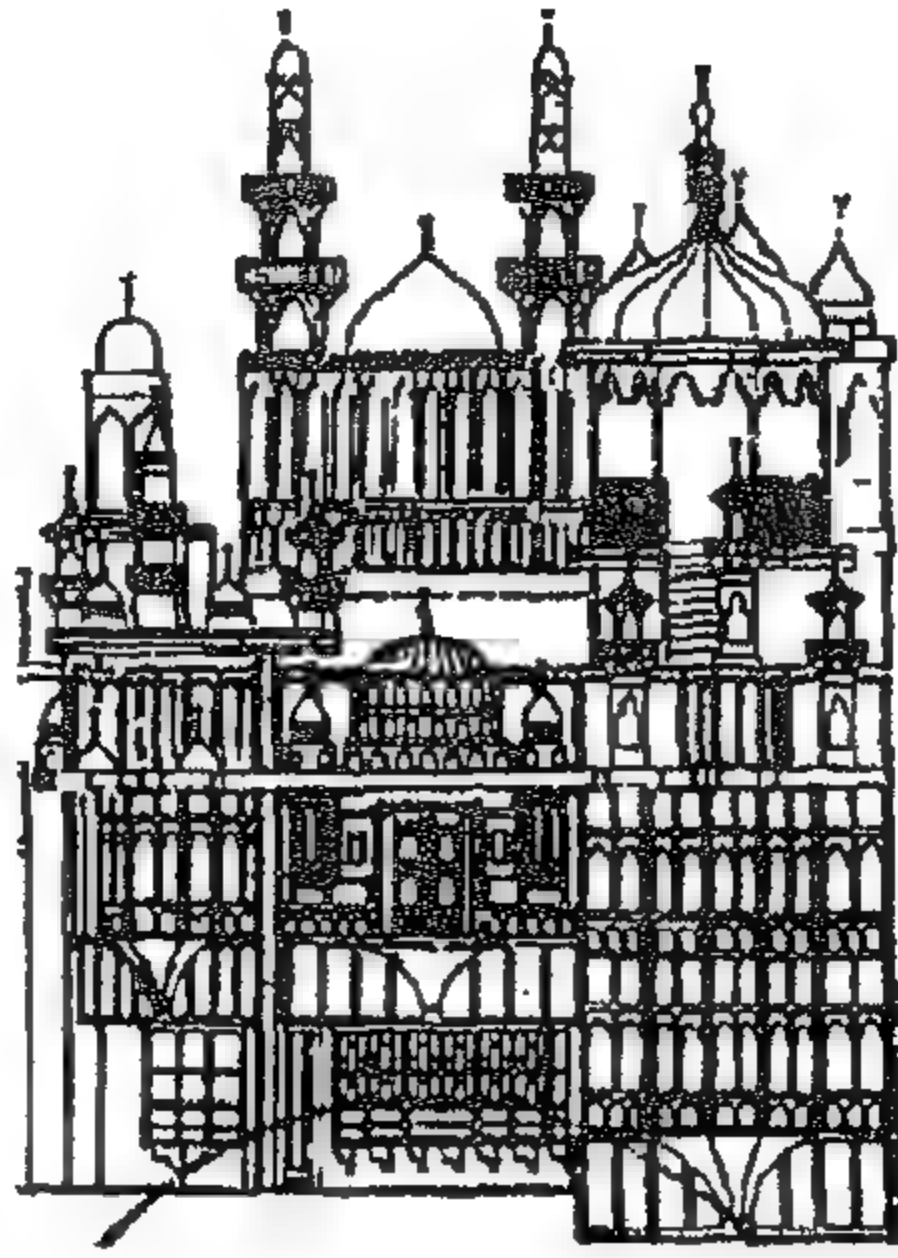
نموذجاً مع مزيد من التطور . وفى عصر العباسيين ، غنى الشعر العربى بالذين إقتحموا ميدانه من غير العرب ، وهم كثرة كاثرة ، وبخاصة الفرس ، وكان أول من نبغ منهم الشاعر الكفيف الموهوب بشار بن برد (ت ٧٨٤ م) . وحقق هؤلاء الشعراء خلال فترة من الزمن نصراً ، بما تناوله من موضوعات مستحدثة ، وقدموه من أشكال جديدة ، اتبعوا فيها نسق الشعر الجاهلى ، ودارت حرب مريسة بين القدماء والمحدثين . لكن حركة هؤلاء المجددين قيدت بالحاجة إلى تكييف أنفسهم بالأذواق العربية للولاة والصفوة الحاكمة ، فأفسحوا الطريق فى النهاية لا انتصار نزعة تقليدية جديدة ، كان من أكبر أنصارها المتنبي (٩٠٥ - ٩٦٥ م) الذى عدّه العرب أعظم شعرائهم قاطبة .

وكان للقرآن نفسه ، وهو أول وثيقة لأدب النثر العربى ، الفضل فى تطوير النثر ، والنثر المسجوع فى القرون الأولى للحكم الإسلامى ، بل كان أغنى ألوان النثر فى الأدب المحض ، وفى المقال . والحق ، أن أعظم أساتذة المقال والنثر العربى ، كان عمرو بن بحر ، المعروف بالجاحظ (ت ٨٩ م) ، من أهالى البصرة ، والأبن الأكبر لعبد زنجى ، واستطاع ببراعته ، وأصالته ، وسحر بيانه أن يحتل مكانة فريدة فى الآداب العربية . كما يرجع أصل العلم والثقافة إلى الدين . فقد نشأ علم النحو ، ووضع المعاجم من أجل تأويل القرآن وتفسيره . وفى المدينة المنورة ، ركز أهل التقوى من رجال المدرسة القديمة جل اهتمامهم فى العلوم الدينية الأصيلة - أى فى تفسير القرآن ، وصياغة العقيدة ، وإسناد الحديث النبوى . وساعد الاهتمام بالحديث النبوى على نشوء مدارس إسلامية للفقه والتأريخ . ثمت بالمادة الشرعية ، وبمادة الحديث المرتبطة بالسيرة النبوية . ونما علم التفسير أيضاً ، وأصبح مجالاً للتقنين الفقهي للشريعة . وقد بدأ لتأريخ عند العرب بسيرة النبى التى أثريت بإسناد التراث التاريخى الجاهلى المتواتر عن العرب شفويًا ، ثم بالسير على نسق كتاب الحوليات للبلاط الفارسى الساسانى بوجه خاص الذى أدخله من دانوا بالإسلام من الفرس ، على العرب . ويتمتع العرب بحاسة تاريخية قوية ، ولذلك سرعان ما ألفوا كتباً ضخمة فى التاريخ مختلفة الموضوعات شملت : التاريخ العام ،

وتقاويم البلدان ، وتاريخ القبائل وأنسابها ، والمؤسسات التعليمية . وأقدم مؤلفات العرب التاريخية أكثر قليلاً من كتب المصادر المكتوبة في شكل خلاصات وافية في الحديث النبوي ، وتعتمد في إسناده على سلسلة من شهود العيان والرواة الثقة . ومن هذه الخلاصات ، غما التاريخ القصصى ، والتفسيرى أحياناً ، وبلغ ذروته في كتاب « العبر وديوان المبتدأ والخبر » لابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦ م) ، وهو أعظم مؤرخ للعرب ، بل أعظم مفكر تاريخي للعصور الوسطى على الأرجح .

بدايات الترجمة

تعرضت المؤلفات الدينية لمؤثرات مسيحية ويهودية في الفترة المتقدمة زمنياً بوجه خاص ، ودُست في كتب الحديث مواد كثيرة تشبه ما ورد في سفر الرؤيا والتلمود . وبدأت مؤلفات علم الكلام متأثرة بالمسيحية السريانية ، ثم بالفكر اليوناني . وكان التأثير اليوناني أساسياً في الفلسفة وسائر العلوم : الرياضيات ، والفلك ، والجغرافيا ، والكيمياء ، والفيزياء ، والتاريخ الطبيعي والطب . وأسفر الجهد الضخم في ترجمة الكتب اليونانية من نصوصها الأصلية مباشرة ، أو من ترجمات السريانية ، عن نمو جديد للثقافة في القرنين التاسع والعاشر . وبقيت المدارس اليونانية قائمة في الاسكندرية وأنطاكية ، وفي أماكن أخرى ، وفي المدرسة الفارسية بجنديسابور التي أسسها الأبقون النسطوريون من بوزنطة في بلاد فارس الساسانية . وقد بدأت حركة الترجمة في عصر بني أمية ، حينما ترجمت بعض المؤلفات اليونانية والقبطية الخاصة بالكيمياء . وفي عهد عمر بن عبد العزيز (٦٨٢ - ٧١٩ م) ترجم ما سرجويه ، وهو يهودي من البصرة بعض كتب الطب من السريانية إلى العربية ، واضعاً بذلك أسس علم الطب العربي . وعادة ما كان المترجمون مسيحيين أو يهود سوري الأصل أساساً . وفي العصر الأموي ، لم تكن الترجمة عملاً منظماً ، بل قامت على جهود فردية ، لكنها نظمت وشجعت رسمياً في العصر العباسي وبعد القرن التاسع أعظم عصر للترجمة ، وخصوصاً في عصر المأمون (٨١٣ - ٨٣٣ م) ، الذي أسس مدرسة للمترجمين في بغداد (دار الحكمة) وألحق بها مكتبة



وموظفين دائمين . وكان من أبرز المترجمين : حنين بن اسحاق (٨٠٩ - ٨٧٧ م تقريباً) ، وهو طبيب مسيحي من جنديسابور ، ومن أهم مترجماته كتاب جالينوس المسمى « corpus » أي الجسد ، وحكم أبقرط ، وعدة كتب أخرى . وقام مترجمون آخرون بترجمة بعض كتب الفلك ، والفيزياء ، والرياضيات ، وغير ذلك من الموضوعات من اليونانية إلى السريانية ، وإلى العربية في كثير من الأحيان . وقد بعث الخلفاء بالعلماء إلى بقاع الأرض ، بل إلى بوزنطة نفسها بحثاً عن المخطوطات .

وقد ألف بعض هؤلاء المترجمين الأوائل مؤلفات بأقلامهم كان أغلبها موجزات وشروح لأصول يونانية . وسرعان ما نشأ جيل من الكتاب المسلمين فارسي الأصل نذكر منهم : الطبيب الرازي (٨٦٥ - ٩٢٥ م) ، والفيزيائي ، والفيلسوف ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧ م) ، وكان أعظمهم جميعاً البيروني (٩٧٣ - ١٠٤٨ م) الذي برع في الطب ، والفلك ، والرياضيات ، والفيزياء ، والكيمياء ، والجغرافيا ، والتاريخ ، واتصف بالعمق والأصالة ، وهو أعظم مفكر في الإسلام إبان العصور الوسطى . وفي الطب ، لم يمس العرب النظرية الأساسية لليونان ، لكنهم أثروها بالملاحظة العملية ، والممارسة الاكلينيكية . كما كان لهم إضافات أكبر

وأكثر أصالة في الرياضيات والفيزياء والكيمياء . ومع أن أدخل في صلب النظرية الرياضية لأول مرة على أيدي العرب ، ثم نقل من الهند إلى أوروبا . أما الجبر والهندسة ، وحساب المثلثات بخاصة ، فكانت تطورات عربية بدرجة كبيرة .

وفي الفلسفة ، كان لدخول الأفكار اليونانية أهمية فائقة . فقد جُلبت هذه الأفكار إلى العرب لأول مرة في عصر المأمون ، حيث أثرت ترجمة أعمال أرسطو في الفلسفة كلها ، وفي نظرة الإسلام إلى علم الكلام ، وفي سلسلة طويلة من أعمال المفكرين المسلمين ، ربما نذكر منهم الكندي (ت ٨٥٠ م تقريباً) - ومن محاسن الصدف أنه كان العربي الخالص الوحيد بينهم - ، والفارابي (ت ٩٥٠ م) ، وابن سينا (ت ١٠٣٧ م) ، وابن رشد (ت ١١٩٨ م) .

حفاظ الشرق على تراث اليونان

كما يؤكد دائماً ، أن الشرق مع أنه الذي حافظ وحده على التراث العلمي والفلسفي لقدماء اليونان ، إلا أنه تجاهل تراثهم الأدبي والجمالي الذي لم يعرف إلا في الغرب . وهذه المقولة ليست صحيحة في جملتها . فقد واصل العرب مسيرة التراث اليوناني - الروماني في الفن والعمارة ، وحولوه مرة أخرى إلى فن ثري غريب . ومع أن اتجاه الفن البزنطي إلى التجربة والشكلية قد ازداد في الإسلام ، إلا أن التحامل على تمثيل الصورة البشرية أدى به إلى أن يكون فناً للتصميم الزخرفي والهندسي .

كما تدين الفنون الإسلامية بالكثير للتأثيرات والإضافات الفارسية والصينية . ومن الجلي أن الحضارة الإسلامية نزعته إلى الانتقائية والأصالة في الفنون الزخرفية والصناعية . ويستبين مما نراه على جدران القلاع الأموية السورية ، وعلى الأنية وغيرها من الأدوات المكتشفة في العراق ومصر ، كيف استعار العرب الأعمال الفنية ، بل الفنانين أنفسهم ، من الحضارات الأخرى ، وقلدوا كلاً منها على حدة ، ثم صهروها في قالب جديد أصيل نابع من ذاتهم . وتوضح مكتشفات الأنية الفخارية التي تنتمي لعراق القرن التاسع مثلاً التناج المستمر للصناعة البزنطية والساسانية ، وللسلع المستوردة من الصين ، وما قلدها منها محلياً ، وما أدخل عليها من تطورات جديدة بما أجرى من

تجارب على النماذج المتوارثة والمستوردة . ومن أروع مبتكرات الفن الإسلامي ذلك الفخار البديع الذي أسماه « البريق المصلى » الذي إنتشر في ظل الحكم الإسلامي من الأندلس . كما طور صنّاع الإمبراطورية الإسلامية فنون المشغولات المعدنية والخشبية والعاجية والزجاجية بالطريقة نفسها ، وقبل كل شيء ، جميع صناعات النسيج والسجاد بالالتباس والتقليد والتجربة ، وحولوها إلى إبداع جديد ، وبما لا يحتمل الجدل أن الأساليب الفردية المتميزة كانت أساليب إسلامية لحماً ودماً .

وقد وفدت من الحضارات الأقدم عهداً فكرة الكتاب من ناحية أنه كيان مادي ، ومجموع صفحات مترابطة تحمل عنواناً ما ، وتعالج موضوعاً بعينه ، وأن تكون له بداية ونهاية ، ثم أضيفت إليه رسوم توضيحية ، وزين جلده بالزخارف . وكان العمل الأدبي العربي ينشر أول الأمر بالرواية الشفوية والتسميع ، وظلت الكلمة المنطوقة زمناً طويلاً هي الشكل الوحيد المعروف للنشر . ومع الزيادة الكبيرة المطردة في مدى الإبداع الأدبي وحجمه ، أصبحت النصوص المكتوبة شيئاً ضرورياً ، وسرعان ما وضع المؤلفون مسودات الكتب ، وألقوا المحاضرات والأمالى ، واستخدموا النسخين ، وأخيراً كتبوا الكتب . وقد ساعد على هذا دخول الورق من الصين في القرن الثامن عبر آسيا الوسطى . وأتاح الورق إنتاج كتاب أرخص ثمناً وأكثر انتشاراً ، وكان له أثر لا يقدر على الحياة الثقافية ، مع أن هذا لم يتم إلا في نطاق أصغر بالمقارنة إلى اتساع مجال الطباعة في الغرب بعدئذ .

وأدى تقبل الإسلام للتراث اليوناني إلى نشوء صراع بين الاتجاه العلمي العقلاني للمعرفة الجديدة من ناحية ، وبين نوعية الفكر الإسلامي الجانح للمذهب الذري ، وللحدس من ناحية أخرى . وخلال فترة الصراع هذه ابتدع المسلمون أصحاب الاتجاهين حضارة ثرية متنوعة ، كان لمعظمها شأن مستمر في تاريخ الجنس البشري . وأنتهى هذا الصراع بانتصار وجهة النظر الأكثر تشبعا بالروح الإسلامية . ولأن الإسلام مجتمع مكيف دينياً ، ورفض القيم التحديدية لقضاياها المسلمة الأساسية ، لكنه قبل نتائجها ، وطورها بالتجربة والملاحظة . وربما أبدى

المذهب الإسماعيلي الذي يعدّه أتباعه (ثورة الإسلام الغائبة) استعداد لقبول القيم الهلنستية الواعدة بنهضة إنسانية على النمط الغربي ، بتجاوزه لمقاومة القرآن باللجوء إلى تفسير باطنى للشرعية ينسبه إلى الفطنة المطلقة للإمام المعصوم . لكن العناصر المساندة لثورة الإسماعيلية لم تكن قوية بما فيه الكفاية ، فأخفقت في اللحظة نفسها التي قدر أنها ستحرز فيها نجاحها الأعظم .

شخصية الأمة

ليس ثمة فائدة من إضاعة الوقت في تحليل شخصيات الأمم — أعنى فيما يلقى الضوء دائماً على المحلل أكثر مما يلقى على موضوع التحليل نفسه . فالأمة كائن حي معقد للغاية ، متباين كل التباين ، ولا تعترف بغير البحث الإحصائي التفصيل الذى يستطيع وحده البرهنة بالدليل المادى على أى تقرير علمى جاد . والأعظم من ذلك صعوبة حتى الآن ، هو تناول الحضارات الأبعد عنا زماناً ومكاناً ، والتي لا تعرف إلا ببقاياها الأدبية أساساً . وقد تساقى الأدب العربى كله ، على وجه التقريب ، في العصور الوسطى من قبل الأقلية الحاكمة صاحبة الامتيازات بما في ذلك فن الكتابة ورعايته . أما الباقي ، أعنى عامة الشعب ، فهم صامتون إلى الأبد ، باستثناء أصداء قليلة لأصواتهم ، ما زال سماعها يخفوت أمراً ممكناً . لكن ، ما زال بوسعنا ، وهذا التحفظ في أذهاننا ، عزل بعض الخصائص النمطية ، حتى لو لم



تكن من خصائص العرب ، إلا أنها من خصائص الحضارة التي سادت إسلام العصور الوسطى على أقل تقدير ، بالصورة التي عرضت بها في الفن العربى والآداب العربية .

وأول سمة باهرة للثقافة العربية هي قوتها في التمثيل التي كثيراً ما أسئىء تفسيرها بأنها قوة في التقليد . فقد وحدث الفتوحات العربية لأول مرة في التاريخ . تلك الأراضي الشاسعة الممتدة من حدود الهند والصين إلى مشارف بلاد اليونان وإيطاليا وفرنسا . كما وحدتهم قوتهم العسكرية والسياسية فترة وجيزة ، ووحدتهم لغتهم وعقيدتهم فترة أطول في مجتمع واحد ، كان له فيما سبق ثقافتان متصارعتان — أى تراث البحر المتوسط المتنوع الذى رجع إلى ألف سنة مضت وقتذاك ، وبعبارة أخرى ، تراث اليونان ، وتراث روما ، وتراث الشرق الأدنى القديم ، وتراث الحضارة الفارسية الشرية بأغماطها الذاتية للحياة والفكر واحتكاكاتها المثمرة بثقافات الشرق الأقصى العظيمة . وقد ولد مزيج الشعوب الكثيرة ، وعقائدها وثقافتها حضارة جديدة داخل مجتمع إسلامى ، تختلف في أصلها ، وفي مبتدعها ، وتحمل كل مظاهرها السمة المطبوعة للإسلام العربى .

وأسفر تنوع المجتمع الإسلامى بهذه الصورة عن سمة ثانية بهرت المشاهد الأوربي بوجه خاص ، أعنى التسامح النسبى لهذا المجتمع . ونادراً ما شعر مسلم العصور الوسطى — بعكس معاصريه الأوربيين — بضرورة فرض عقيدته بالقوة على كل من كانوا خاضعين لحكمه . وعرف كما عرفوا حق المعرفة أن مصير أهل العقائد المخالفة هو نار جهنم . غير أنه لم يبر وجهها مثلهم لتنفيذ هذا الحكم الإلهى في الحياة الدنيا . وقنع في معظم الأوقات بكونه من أصحاب العقيدة السائدة في مجتمع بسيادته بصورة فاعلة إذا ما فكروا في نسيان هذه السيادة . ومن ناحية أخرى ، ترك لهم حريتهم الدينية والاقتصادية والفكرية ، وأتاح لهم فرصة الإسهام في حضارته الذاتية بدرجة لافتة للنظر .

وقنع إسلام العصور الوسطى مثل كل الحضارات الأخرى بتفوقه الذاتى ، وبأساسيات اكتفائه بنفسه قناعة لاتحد . ومن خلال وجهة النظر الإسلامية التاريخية عن السوحى الإلهى ، والإعتقاد بأن بعثة

محمد هي آخر حلقاته ، وأن اليهودية والمسيحية حلقتان متقدمتان زمنياً منه ، نظر المسلم إلى اليهودى والمسيحي على أنها مالكان لنسختين ناقصتين من شيء لا يملكه أحد سواه في حالة كماله . وعلى خلاف المسيحية التي انتشرت عدة قرون من الزمان على أنها عقيدة الخنايعين المطاردين قبلما تصبح عقيدة معترفاً بها للإمبراطورية الرومانية ، أصبح الإسلام في فترة حياة نبيه قانوناً مرشداً لمجتمع توسعى منتصر . وطبعت فتوحات الإسلام الكثيرة في مراحل التكرينية الأولى إقتناعاً بأذهان المؤمنين في المذد الإلهى الذى من بالقوة والنجاح في هذه الدنيا على مجتمعاتهم الذى يعيش وحده بشريعة منزلة من عند الله . ومن ثم ، لم ير المسلمون بأساً من أن يتعلموا أموراً كثيرة من الكافرين الحكماء أصحاب العقائد الأخرى ، لأن المحك الأخير لصلاحية الدرس في نظرهم هو الشريعة التى تقدرست بالوحي المباشر ، وأيدها نجاح أتباعها .

النزعة الذرية :

تستعمل كلمة « النزعة الذرية » على الدوام لوصف عادة للعقل والنظرة ، ويمكن التعرف على هذه النزعة في جوانب كثيرة لحضارة الإنسان العربى التى سادت في المراحل المتأخرة زمنياً من تاريخه وهى تعنى الميل في النظر إلى الحياة والكون على أنها سلسلة « وجودات » مادية جامدة غير متصلة ، وترتبط ارتباطاً ميكانيكياً مهلهلاً ، أو عارضاً يفرضه ظرف ما ، أو عقل فردى ، وتنعدم بينهما أى علاقة تبادلية عضوية ذاتية . ومع أن هذا ميل عام ما يرجع ، لكنه يؤثر في حياة العربى بطرق كثيرة . فهو يدرك أن مجتمعه ليس كلاً عضوياً مركباً من أجزاء مترابطة ومتشابهة داخلياً ، بل هو اتحاد لمجموعات مستقلة : ديانات ، وأمم ، وطبقات ، لا ترتبط بشيء بينها إلا بالأرض التى تعيش عليها والحكومة التى تحكمها . وأن مدينته ليست سوى تكتل لعدة أحياء ، أو طوائف ، أو ديارات ، لا تندمج ذاتياً بأية هوية إلا القليل النادر . وعلى نقبض العلماء والفلاسفة من ناحية ، والمتصوفة من ناحية أخرى ، نجد عالم الكلام العادى الراشد يميل إلى هذه النزعة نفسها في موقفه من المعرفة . ويرى أن العلوم المتعددة ليست طرقاً مختلفة للوصول إلى القلب نفسه ، بل إنسجده العلوم تفرغ محتوياتها في كل متكامل ، لكنه كل مستقل ، يضم أقساماً

منطوية نفسها ، وتتكون الثقافة من تراكمها المطرد . ومن ثم ، نرى الأدب العربى الذى يخلو من الملحمة والدراما يحقق أهدافه بسلسلة من الملاحظات المستقلة ، أو برسم شخصيات متسمة بالدقة والحيوية يستمدّها من أجزاء متناثرة ، لا يربط بينها غير مجموعة تداعيات موضوعية في نفس المؤلف والقارىء ، ولا تربطها خطة مركبة إلا نادراً . والقصيدة العربية ليست سوى مجموعة أبيات مستقلة مفككة ، تنتظم دُرراً كاملة في ذاتها ، لكنها قابلة للتغيير والتبديل داخلياً . كما تعنى الموسيقى العربية بالشكل والإيقاع ، ولا تعنى بالجوهر ، وتتنامى بالخيال والتغيير ، ولا تتنامى بالهارمونى البتة . ويعرف الفن العربى بأنه فن تطبيقي زخرفى أساساً ، غير أنه يتميز بالدقة وكمال التفاصيل أكثر مما يتميز بالتركيب والمنظور ، كما أن المؤرخين وكتاب السير يشبهون كتاب القصص الخيالى ، لأنهم يسردون سلسلة أحداث مفككة . ويرسمون الفرد نفسه - كما يقول كاتب حديث - على أنه مجموعة صفات تسرد في قائمة أشبه بأوصاف الشخص التى تثبت في جواز السفر .

وتوصلنا النقطة الأخيرة إلى نقطة أخرى ، أعنى اللاشخصانية - أو النزعة الجماعية - وهى سمة متكررة الحدوث في أدب النثر العربى . حيث تلاحظ أن الفردية النارية للعرب الأوائل لم تبق بكامل قوتها إلا بين البدو وحدهم ، وأفسح ذلك الطريق في مراكز الحضارة لاتجاه سلبى ، بل لاتجاه مجهول . أما الكتاب ، فلا يقدم حالات كثيرة على أنه إبداع فردى وذاتى لمؤلفه ، بل على أنه حلقة في سلسلة النقل ، وغالباً ما يخفى المؤلف شخصيته وراء ثقته في طبقات النقلة المتقدمين زمنياً . وحتى الشعر الذى هو تعبير فردى بالضرورة نراه تعبيراً اجتماعياً عاماً ، لا تعبيراً شخصانياً مرتبطاً بصميم طبيعة قائله . ومنهج الشيوع هذا ، وإن كان منهجاً لا إنسانياً ، إلا أنه واضح في كل مظاهر الفكر الإسلامى ومؤسساته التعليمية ، ويتجلى في المثل الأعلى للمسلم طبقاً لنظرية الإنسان الكامل والدولة الكاملة ، وأنها من النماذج العملية الظاهرية التى يجب على الجميع السعى إلى تطبيقها بالتقليد ، لا بتطوير إمكاناتهم الفردية من الداخل .

وقد عبرت النظرة الذرية عن نفسها تعبيراً كاملاً في بعض النظم اللاهوتية العقدية ، ولاقت قبولاً عاماً بشكل أو

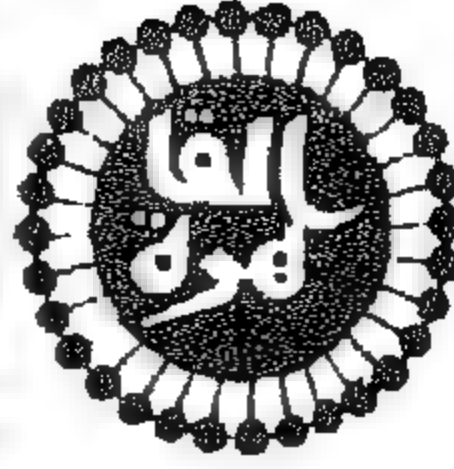
آخر ، يُعد علامة النصر النهائى لرد الفعل المضاد لروح التأمل النظرى الأكثر تحملاً ، وللبحث الذى أدى إلى مثل هذه الإنجازات الرائعة . ويعد هذا النظام الدينى نظاماً جبرياً إتفاقياً مؤيداً لمبدأ إخضاع الفرد وحقوقه خضوعاً كاملاً لمصلحة الدولة ، ويستدعى هذا قبول شريعة الله والوحي بلا جدال - وبلا كيف . وينكر كل العلل الثانوية ، ويفضل أن يسمى الله عز وجل « البارى » على أن يسميه العلة الأولى . فليس ثمة نتائج ولا قوانين طبيعية ولا علل . وكما أن نقص الطعلم لا يسبب الجوع بالضرورة ، لكن الجوع يصاحبه بحكم العادة وحسب . وكل شيء يحدث بإرادة الله الذى فطر بعض العادات للتوالى والملازمة . وما يحدث في كل ذرة من الزمن هو نتيجة لعمل مباشر ، وعمل فردى للخلقة .

وقد عُد هذا الرفض المتعمد لكل أنواع السببية الذى قبل ذات يوم بوجه عام ، علامة نهاية التأمل النظرى والبحث الحرفى كل من الفلسفة والعلوم الطبيعية ، وأحبط التطور الواعد لفن كتابة التاريخ العربى ، وتطابق هذا بصورة حسنة مع احتياجات مجتمع إسلامى أدت حياته الاجتماعية والإقتصادية الأكثر تحملاً إلى إفساح الطريق فيه لعصر تجارى عظيم ، ولنزعة إقطاعية جامدة ، لم يقدر لها أن تتغير طوال عدة قرون . وأخذت المفاهيم القديمة المتصارعة ، ولكن هذه النسخة الجديدة للإسلام لم تتعرض لأى تحدٍ حاسم طوال ألف سنة ، حتى هددت تأثيرات الغرب في القرنين التاسع عشر والعشرين البنية التقليدية للمجتمع الإسلامى كله ، ولأشكال الفكر التى كانت نظيره العقلانى .



كاتب هذا المقال هو الدكتور برنارد لويس المستشرق الانجليزى الشهير ، وأستاذ التاريخ الاسلامى والشرق الأدنى بجامعة لندن ، وقد توفى منذ فترة وجيزة . وقد ترجم المقال عن الانجليزية من كتابه « العرب في التاريخ ، الذى يدرس في معظم جامعات العالم .

المترجم



جورج لوكاتش والفكر الجمالي المعاصر

د. رمضان بسطاويسي محمد

وعلم الجمال ، وهي التي تستلهم أعمال
كانط وشيلنج وشوبنهاور في تفسير العمل
الفني .

والى جانب هذين الاتجاهين الاساسيين
تنفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع
الجمالي ، الذي يرجع علم الجمال ، كعلم
وضعى الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه
من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع
خضوعاً كاملاً لأى منها ، ونلتقى في هذا
الاتجاه بالبنوية التي نريد أن تكون نموذجاً
محتملاً للعلوم الانسانية ، من خلال
دراستها لتكون البنية ، ويمكن أن نرجع
بالبنوية الى اوجست كونت Auguste
conte ، والى تين Taine وجويو GoYau
والى شارل لالو Iaio ، حيث تتضح لنا
العلاقة بين الفن والحضارة التي ينتمى
اليها .

وتغالى بعض الاتجاهات المعاصرة إلى
الحدا الذي يعد المبدع في بعض أشكال
الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو
وحده الذي يستطيع أن يبدأ بأثره الفني ، اذ
أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل
كلى .

وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية
كثيرة ، مثل فينومينولوجيا علم الجمال ،
التي تهتم بالتجربة الجمالية وتفسرها وفق
منهجها .

ووسط هذه الاتجاهات يأتى لوكاتش
برؤيته الجمالية الذي تضيفه الموسوعات
الحديثة ضمن الاتجاه الماركسي ، لأنه كتب

تمهيد

لا يمكن اختصار جماليات القرن
العشرين وتصنيفها في عدة اتجاهات
واضحة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها
يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة
بعلم الجمال في القرن العشرين ، وهذا
مرتبطة بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة
التي تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية .

لكن يمكن أن نحدد اتجاهين رئيسيين في
علم الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل
نحو دراسة جماليات الشكل الفني باعتباره
العنصر الرئيسى في العمل الفني ، ويطلق
على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » ، لأنه
يحاول البحث في تقنيات الشكل والتكنيك
والاسلوب ، والأدوات الوسيطة في الفن ،
مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كل اهتمام
بعنصر من العناصر السابقة اتجاهات متميزة ،
مثل « السيميوطيقا » ، التي تحلل الظاهرة
الفنية باعتبارها نظاماً للعلاقات ، يعبر عن
الأفكار ، ومن مؤسسيه « بيرى » « ودى
سوسير » .

وهذه الاتجاهات اللغوية تؤكد وجودها
بعد تطور اللغة بشكل يتيح استحداث
أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية ، تمكنه
من تحليل الظاهرة الجمالية في الأدب .

أما الاتجاه الثانى فنجدته يتمثل في الميل
نحو الذاتية في تفسير مشكلات العمل الفني

كتاباً بعنوان « مقدمات من أجل علم جمال ماركسي » ١٩٥٧ ، بينما يزخر منهجه الجمالي بروح هيكلية تتمثل لنا في التطبيقات الكثيرة التي يوردها لتأكيد رؤاه .

لوكاتش والفكر الجمالي

إذا كان لوكاتش يهتم بالنظرية الجمالية في الفكر الماركسي ، فإننا نستطيع أن نميز اتجاهين جماليين داخل المعسكر الاشتراكي في فهمهما لطبيعة الفن ، الاتجاه الأول ويمثله لوكاتش ، وينطلق في فهمه للفن ، باعتباره صيغة من صيغ المعرفة ، ويعرف الفن ضمن هذا الاتجاه بأنه انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي ، بينما الاتجاه الثاني يعد الفن صيغة من صيغ العمل والفعل ، بمعنى أن الفن هو خلق وإبداع وليس محاكاة للطبيعة ، ويمثل هذا الاتجاه الثاني ، أرنست فيشر وبريخت وأراجون وروجيه جارودي وبنيامين .

ويعتقد فيشر أن « الممارسة » (Praxis) لها الأولوية في تفسير المادية الجدلية ، قبل الانعكاس ، فإذا كان لوكاتش يفصل ما بين الفن وبين السحر والاسطورة ، ويميز بين كل منهما طبقاً لتطور المعرفة الإنسانية ، فإن فيشر يرى أن الفن لا يزال يحتفظ بعناصر من السحر والاسطورة .

وإذا كان لوكاتش مرتبطاً في رؤيته الجمالية بجذوره الفلسفية لدى أرسطو وهيكل ، بحيث نجد لديه صياغات مختلفة لنفس المفاهيم الاوسطية والهيكلية ، مثل التناسب كقيمة جمالية ، والكلية في العمل الفني ، فعلى العكس من ذلك نجد بريخت يعارض الاتجاهات التقليدية في الفن التي تنطلق من أرسطو أو أفلاطون ، ولذلك فقد أطلق على كتاباته عن المسرح عنواناً يحمل هذا المعنى وهو « علم الجمال غير الارسطي » ، أي أنه لا يعتمد مثل لوكاتش على التاريخ الجمالي لنظرية الفن .

لكن قبل أن نستطرد في تحليل الاختلافات وتباين وجهات النظر داخل نقاد وعلماء جمال المعسكر الاشتراكي الذي ينتمي إليه لوكاتش ، في فهمهم لطبيعة الفن ، علينا أن نوضح أن جهود هؤلاء المفكرين في محاولة صياغة نظرية ماركسية للفن تأتي نتيجة أن ماركس لم يترك نظرية متكاملة في علم الجمال ، وفي طبيعة الفن ، وليست كتاباته في هذا المجال سوى بضعة آراء وإشارات لا يمكن أن تشكل كلاً



كافكا

ولذلك لا يمكن أن نوضح هنا أيهما أقرب للصواب في تفسير رؤية الماركسية للفن ، لأن العبرة هنا ليست بالصحة والخطأ وإنما العبرة بتقديم رؤية متماسكة للفن . ولذلك يمكن رؤية هذا الخلاف الفكري في صورة تشرى تحليل العمل الفني ، لأن كلا منهم يستخدم نماذج مختلفة في التعبير على صحة أفكاره ودعواه .

ولذلك فحين يربط لوكاتش بين الفن والمعرفة ، فإنه يطبق معايير المعرفة ذاتها على الفن ، فمثلاً يصبح معيار الكلية ، وهو أداة المعرفة لفهم الكل الاجتماعي وتطوره يضحى لدى لوكاتش معياراً جمالياً لدراسة الأعمال الفنية ، التي يطالبها لوكاتش بالشمولية في تعبيرها عن الواقع الموضوعي ، ولذلك يستبعد لوكاتش أدب الطبيعة الذي يتمثل في كافكا وجويس ، لأنه أدب جزئي ، وغير تاريخي ، ولا يعكس الصيرورة الاجتماعية ، وهذه كلها معايير معرفية ، نقلها لوكاتش إلى مجال الفن .

بينما نجد أرنست فيشر في كتابه (ضرورة الفن) ووفقاً لرؤيته لطبيعة الفن ، يقبل كافكا ، ويجعله مثل بريخت يحاول بناء الواقع عن طريق « التمثيل الحكائي » (Allegory) ، بل إنه يرى كافكا يحاول الاحتجاج على الاستلاب الذي يقع فيه الإنسان المعاصر ، والفرق بين كافكا وبريخت ، يكمن في ادراك بريخت للمستقبل

متماسكا ، ولذلك يحاول كل من فيشر وجارودي وبريخت ولوكاتش أيضاً أن يجعل من نفسه المعبر الصادق عن الرؤية الماركسية ، لهذا تمتلئ كتاباتهم الجمالية بأحالات كثيرة إلى نصوص ماركس وإنجلز ، وهي مع كونها عابرة وليست دراسات مستفيضة إلا أنها قليلة أيضاً .

ولذلك يمكن القول أن كل واحد منهم يقدم صياغة خاصة به وتجربته الاجتماعية وتراثه الثقافي ، وهذا الخلاف بين مؤسس النظرية وتباين وجهات النظر التلاميذ والاتباع ، لا نجده لدى الماركسية فحسب ، وإنما نجده أيضاً في الفلسفة الفينومينولوجية ، حيث أن هوسرل لم يترك نظرية متكاملة في الفن ، وجاء دور اتباع هذه الفلسفة في اكمال جهود رائد الفلسفة الفينومينولوجية ، وهي تظل وجهة نظر تختلف باختلاف فهم المنهج الرئيسي ذاته ، وبذلك يمكن رد الاختلاف بين كل من لوكاتش والفكر الجمالي الماركسي إلى اختلاف المفكرين في فهم الجدل الماركسي .

فالتوسير مثلاً يستخدم منهجاً بنوياً في تحليل أعمال ماركس ، بينما فيشر يطبق مقولات ماركسي حول تطور عملية « العمل » (Labour) على الفن ، بينما نجد لوكاتش يبدأ من مفاهيم الجدل الهيكلية ليعبر من خلاله إلى تطبيقات ماركس للمنهج بشكل مادي عادي على ظواهر المجتمع

بوعى ، وهو ما كان يشير اليه لوكاتش بقصدية الكاتب التي تتحدد نتيجة وعيه بالواقع الاجتماعي وتطوره .

وهذا يعنى أن أعمالاً فنية واحدة لكاتب واحد يمكن قبولها أو رفضها إذا اختلفت طبيعة النظرة الى الفن ، رغم أن لوكاتش وفيشر يدعى كل منهما أنه ينطلق في دعواه من الايديولوجية الماركسية .

وهذا يؤكد أن وجود معيار واحد يمكن الحكم به على الاعمال الفنية ، لم تعد موجودة في علم الجمال المعاصر ، لأن أى معيار يمكن مناقشته والخلاف حول أسسه المعرفية والفلسفية .

والواقع أن النظرة الى طبيعة الفن ليست هى التي تحدد الخلاف بين لوكاتش ومعاصريه ، وإنما الخلاف يمتد أيضا الى وظيفة الفن ، ومن ثم تنتج عن ذلك جمالية كثيرة في تحليل العمل الفني وشرح علاقة الفن بالمجتمع .

فلوكاتش يرى للفن وظيفة تعليمية ومعرفية ، بحيث يكاد المرء وهو يقرأ أعماله الجمالية والنقدية أن يرى أن وظيفة النقد الفني لديه هى دراسة مدى اتفاق العمل أو اختلافه مع الاهداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة ، ولا سيما أنه لا يتوقف الا عند الاعمال التي تؤكد هذا بشكل واضح . لكن اذا كان هذا هو موقفه ، فلماذا يرفض الواقعية الاشتراكية باعتبارها الاطار النظرى للفن الواقعي ، بل فهو يرى أن الواقعية الاشتراكية تعكس لنا أدب الجمود العقائدى في طرحها لقضايا الفن ، ويجعل رفضه لها جنبا الى جنب رفضه النزعة الشكلية في الفن عند كافكا .

والواقع أن هذه من القضايا المحيرة ، في رؤية لوكاتش للواقعية ، لأنه رغم اهتمامه بالشكل الفني كضرورة من ضرورات العمل الفني ، الا أنه يتفق مع الماركسية في أسبقية المضمون على الشكل ، ويرى أن كل مضمون هو الذى يحدد شكله ، ورغم هذا فإن بريخت في مقاله له بعنوان (ضد جورج لوكاتش) يتهم لوكاتش بالنزعة الشكلية ، بل ويسخر منه ويقول « ان لوكاتش يذكرني ببعض مشاهد من أحد أفلام شارلى شابلن ، عندما يأخذ في اعداد حقيبة سفره ، فتضيق عن جمع ملابسه ، مما يجعله يكدها ويحشر الملابس حشرا ، ويغلقها كيفما اتفق ، ثم يتناول مقصاً ، ويأخذ في قصّ الزوائد الخارجة من الحقيبة » (١)

ويقصد بريخت بهذا أن لوكاتش يحاول أن يخلق اطاراً شكلياً للفن يستوعب الايديولوجية الماركسية ، دون أن يراعى متطلبات العصر الذى نعيشه ، ويتفق جارودى مع بريخت في نقده لوكاتش ، لكنه يضيف أن الفن يجب ألا يخضع لاي عقيدة سياسية ، وأن الفنان يشكل لنا العمل الفني وفق قيمه الخاصة ، وليس وفق ما نريده نحن ، فعلى أن نراعى الطبيعة الخاصة للفن ، ولذلك فحين يحلل جاروديه اعمال كافكا يرى أنها تشهد على العصر ، وتكشف لنا جوانب كثيرة من الواقع ، فاذا كانت اعمال كافكا لا تريد أن تقدم تفسيراً للعالم كاملاً تريد أن تغيره ، الا أنها تكتفى بالافصاح عن قصوره وتدعونا الى تخطيه وتجاوزه ، « واذا أردنا أن نتابع الحركة الجدلية الداخلية لاعمال كافكا ، سنجد أن الوعي بالغربة والتوتر الناتج عنها يخلق تناقضاً بين الذات والموضوع ، بين الكينونة والضيقة ، واذا أردنا أن نبحث عن مغزى له ، فإنا نتساءل هل هو مغزى ديني ، أو مغزى متمرّد ؟

وتحظى هذا التناقض الثنائي بين التمرد والدين ، يتم بخطه تتجه نحو التغلب على النزاع القائم بين التمرد والدين وذلك بجعل الصراع في الابداع الفني صراعاً موضوعياً لأنه تجربة معاشة لمغزى العالم ولتواضعه في رأى الدين ، ولأنه دعوة الى تجاوزه كما ترى الثورة . ويتكشف التناقض الداخلى على صعيد هذا العالم المشيد ، هو تناقض بين اللغة والاسطورة . يبت كل من وحدتها وتعارضهما الحياة والحركة في الابداع الفني . ان مهمة كافكا النهائية هى بلوغ السمو الكامل مما يفرض عليه رسالة مستحيلة بواسطة اللغة ، وهو يقول في ذلك « أحاول دائماً أن أوصل شيئاً غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائماً ما يستعصى شرحه » (٢)

وهكذا يبين لنا جاروديه أن أدب كافكا هجوم على الحدود المفروضة في الحياة ، وقد استطاع جاروديه أن يطبق الجدل هنا في كشف الحركة الداخلية للعمل ، أو البنية العامة ، حتى يستطيع تفسيره ، لكن ما يؤخذ على جاروديه أنه لا يفسر الأعمال الفنية باعتبارها أعمالاً مكتفية بذاتها ، وإنما يلجأ الى رسائل كافكا وحياته اليومية ، ولوكاتش يرفض هذا لأنه ينبغي تفسير العمل من خلال بنيته الداخلية ، فالاساس في العملية النقدية لدى لوكاتش هو العمل

الفني ، أما وعى الكاتب فيأتى في مرحلة تالية . بل انه يمكن أن نجد اختلافاً بين وعى الكاتب وعمله الفني بعد أن يكتمل ، وقد سبق أن شرحنا هذه الفكرة ، فلا يمكن البحث عن دلالة لاجزاء في العمل الفني من خارجه ، وإنما تتبع الدلالة من النظر الى كلية العمل الفني ، ووحدته الشاملة ، ولا يقتصر الخلاف بين لوكاتش وبريخت وجاروديه حول هذه المفاهيم فحسب ، وإنما يمتد الى فهمهم للواقعية ، فجاروديه ومعه بريخت يعد « أن كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الانساني في العالم ، وهذا يعنى أنه لا يوجد فن يمكن أن نطلق عليه فناً غير واقعي ، لأنه لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه . (٣)

وعيب بريخت وجاروديه على لوكاتش أنه يضع معايير للواقعية ، لأن الواقعية من وجهة نظرهم تعرف بالأعمال الفنية ، وليس قبلها ، فلا يمكن أن نحكم على قيمة أى ابداع فني اعتقاداً على مقاييس استخلصناها من الأعمال الفنية السابقة ، وفي امكاننا أن نستخلص معايير الواقعية العظيمة من ستندال وبلزاك ، لكننا اذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا ، وسان جون بيرس ؟ فعلىنا - كما يقول جاروديه - أن نوسع ونمدّد تعريف الواقعية ، وأن نكتشف ابعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، مما يسمح لنا باضافة هذه الاسهامات الجديدة الى تراث الماضي . ويختلف جاروديه أيضاً مع لوكاتش في تفسيره للواقعية ، فالواقعية في نظره لا تطالب العمل الفني بأن يعكس الواقع في شموله وكليته ، وأن يعبر عن الحركة الاساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل ، فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف وليس من الفنان ، والواقعية « هى الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعي أرقى أشكال الحرية » . (٤)

ومن الممكن من وجهة نظر جاروديه أيضاً أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية للغاية ، بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم في فترة معينة ، ومع ذلك من الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة .

ويرفض جاروديه فكرة المنظور التي يطرحها لوكاتش كعامل هام يتحكم في رؤية الكاتب للعالم ، مثلاً يرفض الانعكاس ، لأنه يعتقد أن ماركس قد

حذرنا من كل مفهوم آلى وغير جدلى للعلاقة بين البناء التحتى « والبناء الفوقى » (Su-perstructure) ، وهذا يعنى أن العمل الفنى الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملاً متدهوراً .

والموضوع الأساسى لعلم الجمال الماركسى من وجهة نظر هذا الاتجاه هو دراسة علاقات العمل الإبداعى بالواقع والحياة ، فالعمل الفنى لدى أرست فيشر وجارودى يرتبط فى كل مرحلة بالعمل والأسطورة وهما يقصدان بالعمل هنا القدرات الحقيقية لإنسان مثل التكنيك والمعرفة والمبادئ أما الأسطورة فتعنى لديهم التعبير الملموس والمجسد لأدراكنا نواحي النقص ، وما هو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم نسيطر عليها بعد ، وتعنى الأسطورة لديهم (الوسيط) بين البناء التحتى والبناء الفوقى ، وهما يؤكدان بذلك دور الوجود الإنسانى كعنصر أساسى فى تعريف الواقعية الفنية . وإذا كان بريخت وفيشر ينتقدون مفهوم الواقعية عند لوكاتش ويوسمانه بالضيق ، فإن جاروديه قد وسع من مفهوم الواقعية حتى استوعب الفن التجريدى وأدب اللامعقول ، مما أدى إلى فقدان الواقعية للانسجام الجمالية التى تقوم عليها .

والواقع أن الخلاف بين لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر لا يقف عند هذا الحد فحسب ، وإنما يمتد أيضاً إلى قضايا أخرى ، منها أن جاروديه يستنكر إقامة علاقة مباشرة بين المتطلبات السياسية والإبداع الفنى ، فالفن يمكنه مساعدة الطبقة العاملة عن طريق مساعدة الإنسان على ادراكه لنفسه ولقدراته ، بحيث يعطيه الوعى وهو ما يعينه على تغيير الطبيعة والمجتمع .

وإذا كان لوكاتش يعتبر أن التزام الأديب بمبادئ التقدم والديمقراطية يمثل المحور الأساسى لموقفه الطبقي والواقعى ، فإن جاروديه يرد عليه بأنه « من السخف أن نستنتج مفهوم أى إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي ، فلقد كان ماركس من حيث أصوله الطبقيّة من البورجوازية الصغيرة ، ومع ذلك فإن تصوره للعالم لا يمت بصلة إلى مفهوم طبقيته عن العالم » .^(٥)



بريخت

وإذا كان لوكاتش يعترض على استخدام وسائل الإبداع الجديدة التى استخدمها بريخت فى مسرحه الملموس ، لأنه يرد كل أسلوب من الأساليب إلى البناء الفكرى الذى يعبر عنه ، فإن بريخت يرد عليه ، بأن الفنان جر فى استخدام الأساليب الفنية ، بل وواجب عليه أن يتمثل الامكانيات الفنية الجديدة التى تتيحها هذه الأساليب فى تجربته ، والا أصبح عاجزاً عن التعبير عن رؤيته للعالم من خلال العصر الذى يعيش فيه ، ولأن هذا يساعد الفنان فى تحرير فنه من عناصر التحلل التى تتسرب اليه .

والواقع أن الصراع بين لوكاتش وبريخت أخذ صورة خلاف شديد فى الثلاثينات من هذا القرن ، وبريخت يتفق فى رؤاه مع والتر بنيامين^(٦) فى مواجهة أفكار لوكاتش الجمالية ، فيحسن بنا أن نعرض لأهم أفكار بنيامين الجمالية ، لكى يتضح لنا الأصول الاستيطيقية لأفكار بريخت فى خلافه مع لوكاتش .

والتر بنيامين يرى أن الفن ممارسة اجتماعية ، وهو سلعة أيضاً يشترك فى إنتاجها ناشرون لتباع فى السوق كى تحقق ربحاً ، ولذلك فإن الوسائط التى تخلقها وسائل الاتصال الحديثة تؤثر فى رؤية الفنان وفى تشكيل عمله الفنى ، لكن قبل أن نستطرد فى شرح هذه الفكرة علينا أن نوضح أن بريخت وبنيامين ، يريدان تحديد موضع العمل . الفنى داخل عمليات الإنتاج ،

لأن تقنيات العمل الفنى جزء من القوى الانتاجية للفن ، والشكل الفنى بهذا المعنى هو مرحلة تطور الانتاج الفنى .

ويريد بنيامين أن يطبق الفكرة الماركسية القائلة بأن كل مرحلة من مراحل تطور انماط الانتاج تتضمن علاقات اجتماعية معينة للانتاج فتصبح هذه العلاقات عائقاً أمام تطور المجتمع نحو المرحلة الأرقى ، فيقوم المجتمع الاشتراكى مثلاً بتعطيم العلاقات الاجتماعية للنظام الرأسمالى التى تعوق الثورة نحو تقدم المجتمع ويطبق بنيامين هذه الفكرة السابقة فى مجال الفن ، فعلى الفنان أن يعيد النظر فى أشكاله الفنية وفى قوى الانتاج الفنى المتاحة له ، حتى يستطيع أن يتطور منها ، ويخلق أنماطاً جديدة للفن ، تساعد فى خلق علاقة اجتماعية جديدة بين الفنان والمتلقى .

وهذا هو الدور الثورى الذى يلعبه الفن ، من خلال تحطيمه للأشكال التقليدية التى تعبر عن أنماط انتاجية واجتماعية متخلفة ، وتجاوزها الفنان بخلق علاقة جديدة فى الشكل والمضمون ، وإذا كان لوكاتش يؤكد على الانسجام بين الظاهر والخفى والشكل والمضمون فى العمل الفنى ، فإن بنيامين يعتقد أن الانفصال الواجب تجاوزه ليس هذا الذى يقصده لوكاتش ، وإنما يجب تجاوز الانفصال الموجود بين القارىء والكاتب عن طريق توثير وسائل الاتصال التى تتيحها العصر الحاضر ، بمعنى أن هذه الوسائل تساعد على الغاء الانفصال التقليدى بين الأنواع الأدبية ، ومن ثم تزيل الحاجز بين الكاتب والشاعر ، وبالطبع يختلف بنيامين وبريخت فى رؤيتهما للفن على هذا الأساس عن رؤية لوكاتش وسارتر ، فقد فرق سارتر بين الشعر والنثر فى كتابه (ما الأدب) على أساس اللغة التى يكتب بها كل منهما ، ونفى الالتزام عن الشاعر ، وأصبح الكاتب هوة الملتزم فى التعبير عن قضايا العصر ، لأنه لغته تخلق لنا أبنية فكرية تعبر عن موقفه من الواقع .

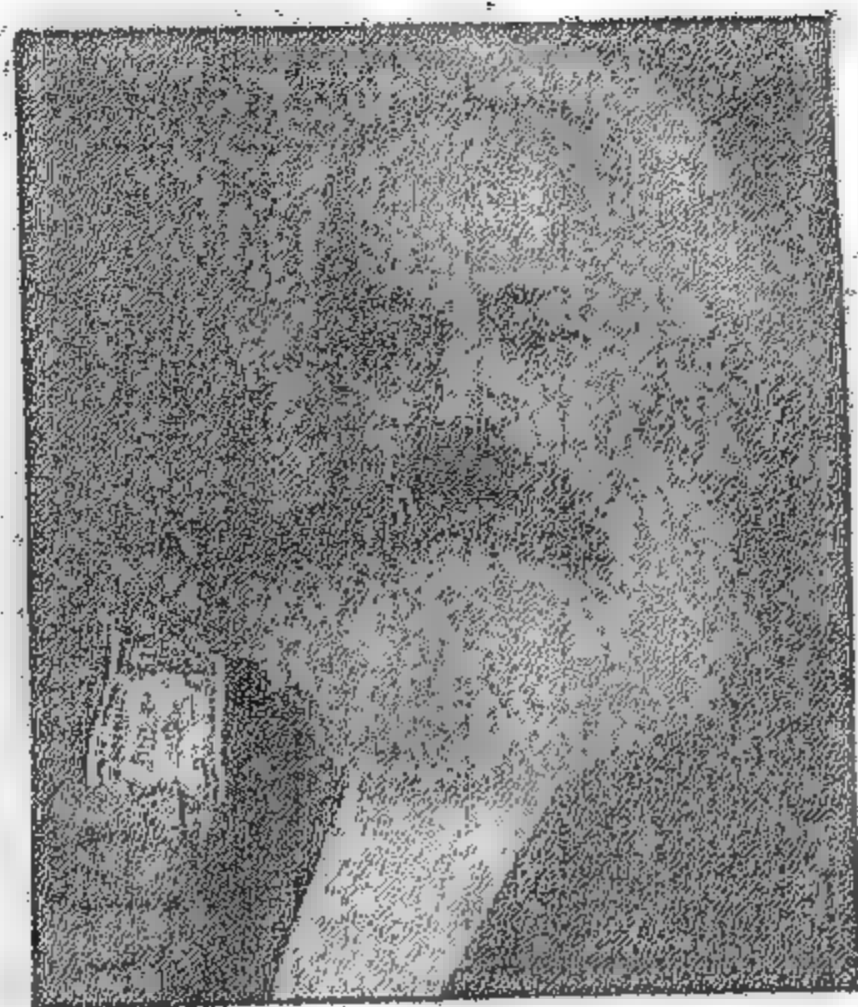
بينما بنيامين ، يرى أن الفصل بين الأنواع الأدبية هو نتيجة من نتائج المجتمع الرأسمالى ، وأن وسائل الاتصال الحديثة تساعدنا على تجاوز هذا الفصل ، ويؤكد بنيامين هذا المعنى من خلال دراسته بعنوان « العمل الفنى فى عصر الإستنساخ الصناعى » (١٩٣٣) .^(٧)



حيث يؤكد أن الأعمال الفنية التراثية ، لم تعد تعبر عن التفرد والتميز ، نتيجة للإستسناخ الآلى الذى قضى على هذا بتوفير نسخ كثيرة طبق الأصل من العمل الفنى تكون فى متناول أيدي المتلقين ، وقد ساعد هذا ، من وجهة نظر بنيامين على شيوع الفن وانتشاره عبر الوسائل الحديثة للنشر والتوزيع . بينما لوكتاش يرى فى هذه الوسائل أنها ظاهرة تجلب على الحزن لأنها تؤكد على « تجزئة التكامل الإنسانى فى ظل نظام الرأسمالية من خلال الفن الذى يعتمد على وسائل الاتصال الحديثة مثل السينما »^(٨) التى تتميز بتصادم الاحساسات المتقطعة الجزئية ، ولكن بنيامين يختلف مع لوكتاش فىرى فى هذه الوسائل الفنية الحديثة صوراً إيجابية ، لأنها تجرد العمل الفنى من حالته التقليدية ، وتجعل المتلقى يتجاوز كثيراً من الأبنية التقليدية ، وبالتالي تزيل الفروق التقليدية بين الكاتب والناقد ، والكاتب والمتلقى الذى يمكن أن يكون كاتباً أيضاً .

ويعتقد بنيامين أن مسرح بريخت يقدم صورة نموذجية لما يجب أن يكون عليه الفن الثورى ، لأنه نجح فى تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقى ، وبين النص والمنتج ، وبين المنتج والممثل ، لأن بريخت استطاع من خلال المسرح الملحمى أن يحطم علاقات المسرح الأرسطى التقليدى الذى يعتمد على الإيهام من أجل التطهير ، وبذلك ينتقد الدعاوى الأيديولوجية للمسرح البورجوازى من خلال الشكل الدرامى الذى يقوم على التغريب ، وعلى هذا فإن بنيامين يرى أن ثورة الفن تظهر فى شكله الثورى أيضاً ، التى تحطم الأشكال التقليدية وبالتالي ينعكس هذا فى المضمون أيضاً .

فالعروض المسرحية عند بريخت يعيد إنتاج العالم بطريقة تحفز المتلقى الى التفكير بشكل إيجابى فى محاولة تغيير العالم . . . ويختلف بريخت بذلك عن لوكتاش ، فبريخت يعتقد « أن مهمة الفن ليس أن يعكس واقعاً ثابتاً ، وإنما يظهر لنا الشخصيات والأحداث باعتبارها نتاج تاريخها ، أى أن الفن يعطى لنا نموذجاً لعملية الإنتاج ، يساعدنا فى إعادة خلق العالم على نحو ما يمكننا من تغييره ، وبذلك يكون للفن دور فى الواقع الاجتماعى ، وليس مجرد انعكاس له » .^(٩)



ماركس

وبحدثنا بريخت عن جماليات المسرح بقوله « ان العمل الفنى يجب أن يسيطر عليه التغريب ، بحيث يقوم العمل الفنى على تعارض داخلى ، وصراع جوهري ، ولذلك يستمد المسرح من السينما فى كونه يبدو لنا كعمل متقطع ، مما يساعد المتلقى على رؤية مركبة للعمل الفنى تمكنه من ادراك امكانيات متعددة ، وذلك لا يتم بأن ينغمس الممثلون فى العمل الفنى وإنما أن يتباعدوا عنه ، بحيث يكون لنا دلالة للاوضاع الاجتماعية » .^(١٠)

والعمل الفنى لدى بريخت لا يقوم على وحدة الشكل والمضمون فى المسرحية ، وإنما المسرحية لديه تقوم على تعارض وتباعد فى شكلها ، بحيث تكسر التوقعات الآلية التى تسيطر على ذهن المشاهد ، وبذلك يدفع المتلقى الى خبرة مركبة بالانماط المتصارعة فى العمل المسرحى ، وبالتالي يوظف فكرة فى القضايا التى يثيرها العمل المسرحى ، ولا يحاول التوحد معها .

وعلى هذا فإن بريخت وبنيامين يتفقان فى رؤيتهما للفن ، على أساس استجابات المتلقى للعمل الفنى ، بمعنى أن التواصل والاتصال الذى يتيحه العصر الحالى . لابد أن يتدخل فى طبيعة فهمنا للفن نفسه .

ولذلك فهما يطالبان الكتاب بالكتابة وفق استجابات المتلقى ، وتعديل العمل الفنى بما يؤدى الى تثوير القيم لدى المتلقى مما يتيح نقد الأيديولوجيات السائدة .

وعلى هذا يتميز الشكل الفنى عندهما فى كونه يعكس لنا أنماط الادراك الأيديولوجى ، بينما الشكل لدى لوكتاش هو أقص تجريد ممكن للمضمون ، وقيمة العمل الفنى لديه تظهر من خلال اندماج الشكل والمضمون فى وحدة واحدة بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما ، بينما لدى بنيامين وبريخت يقوم شكل العمل الفنى على الصراع والتعارض مع مضمونه ، مما يساعد المتلقى من الخروج من حالة الإيهام التى يحرص عليها المسرح البورجوازى .

ويتفق بيرماشيرى مع بريخت وبنيامين فى رؤيته للكاتب من حيث هو منتج مماثل أى صانع آخر فى عمليات الإنتاج الاجتماعى ، « فالمؤلف لديها يعمل فى إطار أدوات ثقافية متاحة له ، أى لا يخلق شيئاً جديداً ، وإنما يعيد تركيب هذه المواد من الأشكال والقيم والاساطير لكى يخرج منها نتاجاً جديداً ، يعبر به عن موقفه من قضايا المجتمع الذى ينتمى اليه » .^(١١)

وهنا يمكن أن نشير الى التناقض الرئيسى فى فهم لوكتاش وبريخت لطبيعة الفن . فلوكتاش يرى أن الفن هو الوسيلة التى تمكن الإنسان المعاصر من التغلب على التناقض مع المجتمع الرأسمالى ، ويقضى على اغترابه فى هذا المجتمع فالفن هو وسيلة للانسجام والتناغم الضائع ، عن طريق ازالة التناقضات بين الإنسان والمجتمع .

بينما بريخت يرى أن الفن لا يوفق بين المظهر والجوهر ، والعينى والمجرد ، وإنما يكشف تناقضات المجتمع ، وبالتالي فهو لا يخلق التناغم والانسجام بين الفرد والمجتمع ، وإنما يزيد من حدة اغتراب الإنسان المعاصر لكى يدفعه الى تغيير المجتمع ، ومن هنا يصبح للفن دور فى الواقع ، ولا يقتصر دوره فى التعبير عن الواقع .

إن دور الفن لدى بريخت هو استشارة البشر ، بأقص قدر ممكن لتغيير الواقع الفعلى الذى عيشونه بينما لدى لوكتاش هو الادراك النوعى للعالم .

والواقع أن هذا الخلاف ينطلق من تحديد موقع العمل الفنى من علاقات الإنتاج ، ودوره فى تشكيل الواقع ، وهذه النقطة بالذات وما تفرع عنها من قضايا فى علم الجمال موضع دراسة هربرت ماركيوز التى سنفصلها فى هذا الفصل لاهيتها فى كشف وتوضيح هذا الاتجاه الجمالى بما فيه لوكتاش أيضاً .

لكن النقد الهام الذي يوجهه بريخت الى لوكاتش هو أن علم الجمال لديه - أى لدى لوكاتش - اقتصر على الأدب فقط بدلاً من أن يستجيب الى الأوضاع المختلفة التي تنتج الأدب والفن بشكل عام ، وعلى هذا فهو - أى لوكاتش - يشارك أيضاً في انفعال الأنواع الأدبية عن بعضها ، لأن رؤيته اعتمدت على روايات الأدب دون أن تمتد لتشمل الأنواع الأخرى له ، ويعتقد بريخت أن السبب في قصور علم الجمال لدى لوكاتش هو اعتماده على النظرة الأكاديمية الضيقة ، دون أن يحاول أن ينظر من خلال رؤية الفنان الممارس .

ويفسر بريخت قصور تحليل لوكاتش للأعمال الحديثة لدى كافكا وجويس بأنها نتيجة عجزه عن فهم هذه الأعمال ومن رفضها ، ولأنها أيضاً غير متوافقة مع معايير اليونان وتصورات الرواية في القرن التاسع عشر ولذلك يعتقد بريخت أن لوكاتش ينظر الى الأعمال الأدبية المعاصرة بمنظور الماضي ، وهو بهذا مثالي يعجز عن فهم التناقضات الحديثة التي عبرت عنها الأعمال الطليعية من خلال مهارات متجددة اكتسبها الإنسان المعاصر مثل الجمع بين الأزمنة المختلفة في لحظة واحدة ، والتسجيل الوضعي الدقيق .^(١٢)

ويعتقد بريخت أن ما يحتاجه الفنان المعاصر هو قدرات جديدة للتشكيل لتستوعب طموحه لكشف تناقضات الواقع ، بينما لوكاتش يصر على الأنماط القديمة في نظريته للأدب . وإذا أردنا أن نقلل من هجوم بريخت على لوكاتش ، فأعتقد أن الخلاف بينهما هو في الأساس خلاف سياسي ، فجماليات بريخت لا تهتم بنوع أو أسلوب أو شكل أدبي محدد ، وإنما كل ما يهمه هو امكانية تغيير الإنسان لواقعه ، والفن هو أسلوب يساعد في هذا ، فالاستيطقي لدى بريخت هنا يرتبط بدوره في الواقع الفعلي ، من خلال دراسة أثره في المتلقى ، وهذا يخرج عن دائرة الاستيطقا نفسها ، ويجعل أعمال بريخت تقتررب من سوسيولوجيا الفن .

فالخلاف بين بريخت ولوكاتش يرتبط باختلافهما في رؤيتهما للفكر «ماركس الذي يرى الفن باعتباره نتاجاً لتقسيم العمل الذي يؤدي في مرحلة معينة من التاريخ ، الى انفصال العمل المادى عن العمل الفعلى ، وبذلك ينفصل المبدعون للفن بشكل نسبي

عن الادوات المادية للانتاج»^(١٣) وترتبط قيمة الفن - لدى ماركس - بقدرته على اطلاق القوى الانسانية ، وهذا مرتبط بحركة التاريخ الموضوعية ، فلوكاتش يمكن أن نعدّه وفقاً لهذا المفهوم هيكلية ، لماذا ؟

لأن الفن وسيلة للتحقق الانساني ، واطلاق امكانات الانسان ، وبينما بريخت لا يرى في الفن وسيلة للتحقق ، لأن التحقق لا يتم من وجهة نظره ، ووجهة نظر ماركس الا من خلال قهر الاعتراف في الواقع الاجتماعي ، وليس في الفن كما يعتقد لوكاتش ، ويرفض بريخت هذا التحقق للانسان الكلى الذى يسعى اليه لوكاتش من خلال الفن ، ويحرص على تفجير امكانيات الانسان من أوضاعهم التاريخية الملموسة .

وعلى هذا فان بريخت يتفق مع ماركس وانجلز في هذا ، ولكنه لا يحدد لنا وقع العمل الفنى من البناء الفوقى ، ولهذا يمكن أن نلاحظه في أعمال بريخت وبينامين أنها لا يهتمان بتحديد موقع العمل الفنى من علاقات الانتاج بقدر ما يهتم بتحديد العمل الفنى وفق وسائل الاتصال التكنولوجية واعتقد أن هذا يجعل الفن تابعا لهذه الوسائل وغير متميز عنها .

هذا جزء من وضع لوكاتش في علم الجمال المعاصر ، الذى يهتم بتفسير جماليات الماركسية ، وعلى الرغم مما قد يبدو من اختلافات عديدة بين لوكاتش وهذه الاتجاهات ، التى وضحت في صورة مقالات متبادلة بين لوكاتش وبريخت وبينامين وجارودي وفيشر ، الا أن لوكاتش كان أكثرهم اتساقاً في رؤيته للفن .



جارودي

لكن بالطبع لا يمكن أن نعتقد أن الاتجاهات التى عمقت حوارها مع لوكاتش هى الاتجاهات الوحيدة في علم الجمال المعاصر ، فلقد بينا في التمهيد تعقد هذه الاتجاهات ، وبينامينا ، لكننى اكتفيت بالإشارة الى أصحاب الاتجاهات التى توجد بينها وبين لوكاتش نقاط تماس كثيرة تتمثل في القضايا المشتركة التى قاموا بتحليلها ومناقشتها

المراجع :

(١) Bertolt Brecht : Against Georg Lukacs. Aesthetics and Politics. Trans. R. Taylor. Verso., 1977, p. 80.

(٢) روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف - الترجمة العربية ص ١٤٥ - ١٤٦

(٣) روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف ، ص ٢٢٥ .

(٤) روجيه جارودي ، المصدر السابق ، ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

(٥) المصدر السابق ص ٢٢٩ .

(٦) والتر بينامين (Walter Benjamin) (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ولد في برلين ١٩٨٢ لعائلة يهودية ثرية ، اشترك في الحركات الأدبية

الثورية ، وكتب رسالته للدكتوراه عن أصول تراجيديا الباروك الألمانية ، عمل في أعمال كثيرة ، فعمل ناقد ، وكتب مقالات ومترجم في برلين وفرانكفورت وقد أصبح صديقاً حميماً لبرتولد بريخت ، وحين استولى النازي على الحكم ، هرب الى باريس ، وقد انتحرحين ضطه النازيون وهو يحاول الهرب من فرنسا الى أسبانيا بعد سقوط فرنسا (١٩٤٠)

See, H. Arenot : W. Benjamin, Introduction and hi Works Aelen and Kurt Wolff Book, 1969, pp.20-23.

- W. Benjamin: The Work of Art (٧) in Age of Nchinal reproduction, PP. 218-219.

(٨) جورج لوكاتش : الفيلم والشعر ، ص ٤٨ .

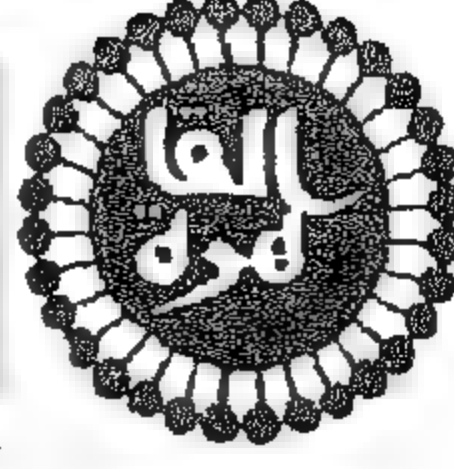
(٩) بريخت : نظرية المرح الملحمي ، ترجمة د . جميل نصيف ، ص ١٢٣ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٦٠ .

(١١) Pierre Macherey: A Theory of Literary Production. trans. G. Wall, Routledge & Kegan Paul, London, 1978 p. 0.

(١٢) See, B. Brecht: Against G. Luckaces, pppp. 82-85.

(١٣) Iatvan Meszaros: Marx's Theory of Alienation. Merlin Press, 1982, p. 33.



أهم الحقائق عن توفيق الحكيم

فؤاد دواره

أصبحنا الآن نعرف تاريخ وفاته على وجه التحديد ، ولكننا حرنا طويلا حتى استطعنا تحديد تاريخ ميلاده على وجه التقريب . . فقد ظل الباحثون مختلفين حول سنة مولده ، وهل هي سنة ١٩٠٢ أو ١٩٠٤ أو ١٨٩٨ ، وهو يتفرج عليهم ولا يريد أن يهديهم . .

وما أكثر ما سألت عن سنة ميلاده الحقيقية ، فكان يتهرب من الإجابة أو يؤجلها ، حتى استطعت أن أقطع الشك باليقين من خلال هامش صغير في كتاب « توفيق الحكيم » لاسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي ، أشار فيه الأول إلى رسالة تلقاها من توفيق الحكيم حدد فيها تاريخ ميلاده بسنة ١٨٩٨ ، أما يوم ميلاده فقد حددته بنفسه في مقال قديم له بمجلة « الاثنين » (٣٠ أكتوبر سنة ١٩٤٤) ، وقال إنه « يوم ١١ أكتوبر كما هو مسجل في ورقة الميلاد . . ثم عاد يتساءل : « أو في ٧ أو ٨ أو ٩ كما سمعت . . ذلك أنه لم يكن هنالك أحد ، فيما ظهر ، ليبلغ عن مولدني في الوقت المناسب . . »

وهكذا حددت سنة مولده وأنا مطمئن في مقال بمجلة « الهلال » (مارس ١٩٦٨) اعتماداً على تلك الرسالة القديمة ، وكنت أراه أمامها بانتظام ، فلم يعترض ، بل تقبل الأمر بمرح وسرور . . فتأكدت من صدق التاريخ ، ولكنني حين دعوت بعد ذلك في مجلة « الإذاعة والتلفزيون » (١٩٦٨/٩/٢١) إلى الاحتفال ببلوغه السبعين من عمره إذا به يسلمني الرسالة التالية :

« عزيزي الأستاذ فؤاد دواره

شكراً لك على دعوتك إلى الاحتفال ببلوغى السبعين ، وأنه لتقدير كريم منك لى ولسنى لا أراى مستحقاً له .

وإن - إذ أرجو بلوغ ما قدرت بعد عمر طويل إن شاء الله - أكرر شكرى الجزيل لك ولن استجاب إلى دعوتك الكريمة .

توفيق الحكيم

وكنت وقتها أعمل مديراً للمطبوعات بدار الكتب المصرية ، فتقدمت بمذكرة إلى الدكتور محمود الشنيطى وكيل وزارة الثقافة وقتها لشئون دار الكتب والوثائق القومية ، أقترح فيها أن تحتفل الدار بهذه المناسبة بإقامة معرض لمؤلفات توفيق الحكيم ، وما ترجم منها إلى اللغات الأجنبية ، واصدار قائمة شاملة لهذه المؤلفات ، وكتاب تذكارى يضم نماذج من كتابات « الحكيم » وكتابات معاصريه عنه ، فتحمس د. الشنيطى للفكرة وكتب رسالة إلى توفيق الحكيم يرجوه فيها أن يهدى « دار الكتب » بعض مخطوطات مؤلفاته لاستخدامها في المعرض على أن تضم بعد ذلك إلى وثائقها .

وقبل أن أسلمه هذه الرسالة إذا به يفاجئني برسالة التى تقضى على المشروع من أساسه . فى البداية ظننتها دعابة ،

فذكرته بالرسالة التي بعث بها إلى د. أدهم ، فإذا به يقول :

— كنت وقتها واقفاً تحت تأثير ما رواه لي عمي حسن (وهو نفسه الأستاذ حنفي في رواية « عودة الروح ») من أن والدي اصطنع لي شهادة ميلاد حذفت منها أربع سنوات من عمري لأقبل في المدرسة الابتدائية الحكومية ، وكنت قد أضعت تلك السنوات في دراسة مضطربة بالمدارس الأهلية بمدن الأقاليم التي تنقل بينها والدي وهو وكيل للنيابة .. وكانت سني حينها كتبت لاسماعيل أدهم في الثلاثينات تسمح بأن أضيف إليها أربع سنوات ، ولم أتصور وقتها أنه بعد كل هذا العمر سيجيء من يحاسبني على أساس هذه الرسالة القديمة .. أما اليوم فالأمر مختلف .. ألم تقل أنت في مقالك إن الباحثين حاثرون في تحديد سنة ميلادي بين ثلاث سنوات : ١٨٩٨ و ١٩٠٢ و ١٩٠٤ .. فلماذا تختار لي السنة الأولى ؟ .. أليس من حقى أنا أن أختار السنة التي تعجبني ؟ .. ولقد اخترت سنة ١٩٠٤

وحين سلمته رسالة د. الشنيطي قرأها ، ثم شرد قليلاً قبل أن يقول : — أما أنت فقد عرفنا كيف نرد عليك .. وأما هذا فخطاب رسمي من مسئول عليه رقم صادر ووارد .. ولا بد من الرد عليه .. فماذا أقول ؟ ..

ولم يطل تردده فقد كتب رسالة للدكتور الشنيطي يشكره فيها على اعتزام دار الكتب الاحتفاء بعيد ميلاده السبعين ، ويختمها بقوله :

« ومع اعتزازي بهذا الاحتفاء الذي لا أستحقه ، أرجو تأجيل النظر في شأنه إلى حين حلول مياعده ان شاء الله » .

وهكذا انهارت دعوى ، إذ ليس من المعقول أن نحتفل بالعيد السبعين لكاتبنا الكبير بالرغم منه . وفي محاولة أخيرة لانقاذ الفكرة بحثت عن ملف توفيق الحكيم بدار الكتب التي عمل مديراً لها عدة سنوات في الخمسينيات ، على أمل أن أعثر فيه على شهادة ميلاده أو ورقة تشير إلى تاريخ ميلاده الحقيقي ، فإذا بـ أجده أنه ١٩٠٢/١٠/١١ ، أي أنه مأخوذ عن شهادة الميلاد التي اصطنعها له أبوه .

وفي سنواته الأخيرة سلم توفيق الحكيم بتاريخ ميلاده الحقيقي ، وسمح لأصدقائه وتلاميذه بالاحتفال به مرات عديدة .

توفيق الحكيم



هل كان ذلك الموقف من تاريخ ميلاده محاولة من الكاتب الكبير لقهر الزمان الذي انشغل أبطاله بمنازلاته في العديد من مسرحياته ومؤلفاته ، ومنها « أهل الكهف » حيث نسمع مشليناً يقول :

« .. الزمن هو الحلم .. أما نحن فحقيقة .. هو الظل الزائل ونحن الباقون .. بل هو حلمنا .. نحن نحلم الزمن ، هو وليد خيالنا وقرينتنا ولا وجود له بدوننا » .

وقد انتهى زمن توفيق الحكيم الزائل ، وبقي هو حقيقة ثابتة في مؤلفاته وأعماله الثرية العديدة ، وفيما يلي محاولة لرصد ذلك الحلم الزمني الزائل وتحديد سنواته ، لا تهدف إلى تثبيته أو إحيائه فهذا مستحيل ، وإنما بأمل أن تضيء بعض جوانب حقيقته المتمثلة في إنتاجه وعطاء عمره .

١٨٩٨ — ولد في الساعة الرابعة من صباح ٩ أكتوبر بمنزل خالته بحي محرم بك بالاسكندرية ، فأسموه « حسين توفيق » .

— تاريخ ميلاده الرسمي نقلاً عن ملف خدمته بدار الكتب المصرية هو ١٩٠٢/١٠/١١ ، يفسر ذلك الاختلاف بقوله عن أبيه : « لم يرد التقيد بأي سن فقد كان له أكثر من سن يختار منها ما يريد .. وقد جعلني مثله في تفضيل حرية الاختيار ... »

— كانت أمه « أسما سليمان البسطامي » من أسرة تعمل في ارشاد السفن بميناء الاسكندرية « البوغازية » ، ويظهر — كما

يقول — « أن أصل هذه الأسرة من الترك أو الفرس أو ألبانيا .. لا أدري بالضبط . إن سحنة والدتي وجدتي وما لهما من عيون زرقاء تنم عن أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا ولا شقيقى [زهير] هذه الزرقاء ولأما يقرب منها ، لأن سحنة والدي الفلاح الفصح كانت فيما يبدو قديرة على صبغ بحر أزرق بأكمله ... »

كان أبوه — اسماعيل الحكيم — يوم ولادته بمقر عمله وكيلاً للنيابة بمركز السنطة (محافظة الغربية) ، وهو أصلاً من قرية « صفت الملوكة » — مركز إيتساي البرود بمحافظة البحيرة ، حيث كان أبوه يملك بضعة فدادين ، لم يرث منها اسماعيل إلا بضعة قراريط لكثرة أشقائه وشقيقاته بسبب تعدد زيجات أبيه .

— كان من زملاء الأب بمدرسة الحقوق السلطانية اسماعيل صدقي رئيس الوزراء فيما بعد ، وأحمد لطفى السيد أول مدير لجامعة فؤاد الأول « وأستاذ الجيل » فيها بعد ، وقد اشترك الثلاثة في إصدار مجلة « الشرائع » .

١٩٠٣ — بدأ تعليمه في الكتائب في كل بلدة حلت بها أسرته أثناء تنقلات والده العديدة ، كما أحضروا له شيخاً يحفظه القرآن ويعلمه القراءة والكتابة ، إلى أن استقرت الأسرة بعض الوقت بدسوق فالتحق بمدرستها الوحيدة وقتذاك وهي « مدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية » .

١٩٠٨ — مر بالعديد من المدارس الأهلية في البلاد التي تنقل بينها أبوه ، إلى أن استقر قاضياً بالقاهرة ، فاستأجر مسكناً في شارع الخليج المصري — بورسعيد الآن — فالتحق توفيق بأول مدرسة حكومية تعلم بها وهي « مدرسة » محمد علي الابتدائية وكانت سنة قد تجاوزت العاشرة .

— انتقلت الأسرة إلى منزل آخر بالحلمية الجديدة فنقل توفيق إلى « مدرسة المحمدية الابتدائية » لقربها من المسكن الجديد .

١٩١٠ — تعرف بالمدرسة المحمدية على تلميذ توثقت صلته به لطول ما حدثه عن المسارح التي كان يرتادها ، حتى تشجع وسأل أهله أن يصحبوه لمشاهدة الشيخ سلامة حجازي ، فصحبته والدته مع جدته لمشاهدة مسرحية « شهداء الغرام » ، فأحسن متابعتها ، وسمع فيها غناء الشيخ سلامة في قصيدته المشهورة « أجوليت ما هذا السكوت ؟ » وكان الشيخ في ذلك

الوقت يعرج قليلا على المسرح ويتكىء على كرسى لإصابته بالفالج :

١٩١٢ - كانت والدته قد اشترت قطعة أرض بجهة أبى مسعود القريبة من دمنهور ، فرأت أن خير طريقة للإشراف على زراعتها أن تقيم الأسرة فيها لتشرف عليها بنفسها ، وكان بها بيت صغير ، فانتقلت الأسرة للسكنى فيه ، والتحق توفيق بمدرسة دمنهور الابتدائية واشترى أبوه عربية قديمة بحصانين ، كما اشترت له جدته جحشا .

١٩١٣ - أصيب بالرمم الصدیدی نتيجة لا رهاق عينيه بقراءة الروايات ، وكاد يفقد بصره لولا رعاية حلاق يدعى « على النوام » .

١٩١٤ - حصل على شهادة اتمام الدراسة الابتدائية من مدرسة دمنهور .

اشترى والده بيتا بحى « شوتس » برمل الاسكندرية بالقرب من عزبة غبريال .

- التحق بمدرسة رأس التين الثانوية بالاسكندرية ثم بالمدرسة العباسية الثانوية بالاسكندرية إذ لم تكن بدمنهور مدرسة ثانوية .

- تعرفت أسرته بجماعة من « عوالم الأفراح أثناء زفاف عمه « على » - « سليم » فى « عودة الروح » ، وتوثقت صلتها بالأسطى حميدة العوادة المطربة ، فكانت تزورهم فى الاسكندرية وتقيم عندهم ، فحفظ منها كثيرا من حكاياتها وأغانيها ، وتعلق بها فيما يشبه الحب حتى لقد أهدى لها كتابه « أهل الفن » سنة ١٩٣٤ بقوله :

« إلى الأسطى حميدة الاسكندرية . . . أول من علمنى الفن » .

- كانت معظم ألعاب طفولته من النوع الانفرادى الذى يعتمد على الخيال والتأمل العقلى أكثر من اعتماده على الحركة المادية . واتخذت ميوله الفنية مظاهر مختلفة بدأت بترتيل القرآن الكريم ، ثم الرسم ، فالموسيقى والغناء ، وساعدت القصص والحكايات التى سمعها من والدته ، ثم أقبل على قراءتها بنهم ، على تفتيق خياله وتنمية ملكة التشخيص لديه ، قبل أن تتجه إلى المسرح بكل قواها .

١٩١٦ - رسب فى امتحان النقل من السنة الثانية إلى الثالثة الثانوية بسبب اقباله الشديد على مشاهدة الأفلام السينمائية بسينما « الكوزموجراف الأمريكانى »

بالاسكندرية ، وحين اكتشفت والدته الأمر لم تتركه إلا بعد أن أقسم القسم المغلظ بجدها الشيخ البسطامى على ألا يقرب السينما قبل أن يحصل على شهادة البكالوريا ، وقد بر بقسمه

- أثر فيه مدرس اللغة العربية كان معهما ولكنه عصى التفكير فحبب إلى تلاميذه الأدب بالاكثار من تدريس مختارات من شعر الغزل الرقيق ، وأعطاه مرة أعلى الدرجات أعجاباً بموضوع انشائي كتبه توفيق وهو مرهق دون أى افتعال ، وكتب له فى كراسته عبارة حفرت فى وعيه : « أحسنت : أن خير البيان ما لا يتكلف فيه البيان . . . » .

- انتقل إلى القاهرة للسكن مع عمه مدرس الحساب بمدرسة « خليل أغا » - حنفى أفندى فى « عودة الروح » - ليعطيه دروساً فى الحساب الذى رسب فيه ، وكان يقيم معه عمه الأصغر الطالب بالمهندسخانة - « عبده » فى « عودة الروح » - وعمته التى كانت تعنى بشئونهم - زنوبة فى « عودة الروح » - كانوا يسكنون شقة بالبيت رقم ٣٥ بحارة سلامة المتفرعة من شارع زين العابدين بحى البغالة بالسيدة زينب .

- أتاحت له الإقامة بالقاهرة بعيداً عن رقابة والديه أن يتجه إلى مشاهدة المسرحيات بكل ما يحتمله وقته وجيبه ، إذ لم يشملها القسم المغلظ كالسينما مسرحيات جورج أبيض بصفة خاصة ، فحفظ مشاهد كاملة منها كان يلقيها مع بعض زملائه فى أوقات الفراغ .

- أنتقل إلى نوع من اللعب التمثيل ، فكان يجتمع عصر كل خميس مع زميلين له ليلقوا تمثيلية مرتجلة ، ثم انتقلوا إلى التأليف ، وتسامع زملاؤهم بمسرح « المنطرة » كما كانوا يسمونه ، فتوافدوا لمشاهدة تمثيلهم بمنطرة بيت صديقه عباس حلمى النعمان الذى أصبح بعد ذلك طبيباً ناجحاً وعمل طويلاً مفتش صحة بالأقاليم ، وقد استوحى شخصيته فى مسرحية « رحلة صيد » .

١٩١٨ - حصل على شهادة الكفاءة .

١٩١٩ - شارك فى الثورة الوطنية بتأليف الأزجال والأناشيد الوطنية الحماسية ، وأحيانا كان يلحنها مسترشداً بنغمات الموسيقى الجنازية التى كانت تعزفها فرقة حسب الله ، وأنتشر بعضها بين المتظاهرين دون أن يعرف مؤلفها أو ملحنها .

- كان طوال إقامته بالقاهرة كثير التردد على مسجد السيدة زينب يتبرك بها ويذاكر فيه . وقد أهداها فيما بعد روايته « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) باعتبارها « حاميتها الطاهرة » وأثناء الثورة اشترك مع بعض زملائه فى تنظيم مظاهرة ضد الانجليز وتجمعوا بالمسجد ، فلما لاحظوا أن بعض زملائهم يهيمون بالتسلل طلبوا منه باعتباره من هواة التمثيل أن يشغلهم بأحد المشاهد ، فقدم مشهداً من مسرحية « لويس الحادى عشر ، بالاشتراك مع أحد زملائه ، ولكنه لم يلق ترحيباً ، فاضطر إلى تقديم مشهد مضحك !

- ألف من وحي الثورة أول مسرحياته الكاملة ، وهى « الضيف الثقيل » التى يسخر عليها من الاحتلال الانجليزى ، ولم يقدمها لأى من الفرق المسرحية لأن الرقابة لم تكن لتسمح بتمثيلها ونصها مفقود .

١٩٢١ - حصل على شهادة اتمام الدراسة الثانوية (البكالوريا) والتحق بمدرسة الحقوق العليا .

١٩٢٢ - انتقل من مسكن أعمامه بالسيدة زينب واستقل بسكن صغير فى شبرا ، حيث لحق به شقيقه زهير ، ليتم تعليمه الثانوى بمدارس « الفرير » بالخرنفش .

اقتبس مع زميله بالحقوق محمد السعيد خضير (أصبح فيما بعد وكيلاً لمجلس الدولة) مسرحية « كارموزين » لألفريد دى موسيه ، وحولها إلى مسرحية غنائية فرعونية أسمياها « أمينوسا » ، وقدمها إلى فرقة اخوان عكاشة التى عهدت بتلحينها إلى كامل الخلعى ، ولكن لم يقدر لها أن تعرض .

- اندمج فى حياة المسرح وعاش فنانيه عن قرب ، وبخاصة فى فرقة عكاشة التى اقتبس لها مسرحيتين « العريس » عن الكاتب الفرنسى فالابريج ، و « خاتم سليمان » وهى أوبريت غنائية اشترك فى كتابتها مع مصطفى ممتاز ، وعهدت الفرقة بتلحينها إلى الفنان كامل الخلعى ، فوالى حضور تدريباتها يقول :

« كنت أحيانا كثيرة لا أكاد أغادر خشبة المسرح . وأود لو ألتصق بها التصاقاً طول نهاري ، بضوئها ، القليل وضجيجها الكثير أمام صالة مقفلة نهارة غارقة فى الظلام . . . ومع ذلك كان كل شئ أمامى زاخراً هراً ، حتى مشاكل أهل الفن كان يحلولى متابعتها والاشتراك فيها . . . »

١٩٢٤ - عرضت فرقة عكاشة مسرحيته « العريس » في ١٤ نوفمبر من اخراج الفنان عمر وصفي أتبعها « خاتم سليمان » في ١٥ نوفمبر .

١٩٢٥ - حصل على ليسانس الحقوق ، وكان ترتيبه متأخرا لم يسمح له بالالتحاق بسلك القضاء كما أراد أبوه ، الذي سارع بتقييد اسمه في جدول المحامين المشتغلين .

- قدمت فرقة عكاشة إلى الاسكندرية لتقديم مسرحياتها خلال شهور الصيف ، فانغمز توفيق بين ممثليها ومطربيها الأمر الذي كشف لأهله صلته الوثيقة بالمسرح ، فخشى أبوه عليه من أن يجرفه هذا التيار فصحبه إلى صديقه أحمد لطفى السيد ليستشيريه في رغبته الاشتغال بالفن والأدب ، فأشار عليه بأرساله إلى الخارج ليحصل على الدكتوراه في القانون ثم يعود ليعمل أستاذا بالجامعة المصرية التي كانوا يستعدون لافتتاحها ، ولا بأس من أن يمارس هوايته الفنية في أوقات فراغه .

- سافر إلى باريس في يوليو على ظهر باخرة فرنسية قديمة اسمها « الجنرال مترنجر »

١٩٢٦ - في شهر أكتوبر مثلت فرقة عكاشة مسرحيته « المرأة الجديدة » التي كتبها سنة ١٩٢٤ ، ولكنه كان قد سافر إلى باريس فلم يشهد تمثيلها .

- في ٥ نوفمبر قدمت فرقة عكاشة مسرحيته الغنائية « على بابا » من تلحين زكريا أحمد وإخراج عمر وصفي ، وبطولة علي فوزي ، وكان قد أتم كتابتها وهو في باريس فلم يشهدا أيضا .

- سكن في باريس مع أسرة فرنسية بشارع بلبور رقم ٤٨ ، وأقبل بكل طاقاته على الاغتراف من الحياة الثقافية والفنية ، قارئا بها ، ومتابعا يقطا لمحاضرات العلوم الانسانية بالسوربون ، بالاضافة إلى محاضرات السياسة والاقتصاد والقانون المتصلة بدراسته الدكتوراه ، ولم يكتف بزياراته المنتظمة لمتحف اللوفر ، وحضوره للمسرحيات القديمة والحديثة ، والحفلات الموسيقية الكلاسية ، ومتابعة الحركات الفنية الجديدة في المعارض ومتسدييات المثقفين ، بل تتلمذ بشكل مباشر على عدد من قدامى الأدباء والفنانين في لقاءات خاصة طويلة أضاءت له جوانب عديدة من أسرار الفن في مختلف عصوره ، بالاضافة إلى بعض التجارب العاطفية التي ألهمت

خياله ومشاعره ، وألهمته بعض مؤلفاته ، ومنها مسرحيته القصيرة « أمام شبك التذاكر » (١٩٢٦) التي كتبها باللغة الفرنسية ورائعته « شهر زاد »

١٩٢٧ - كتب وهو في باريس رواية « عودة الروح » باللغة الفرنسية وأسمائها أولاد « ديب الروح » ثم ترجمها بعد ذلك إلى العربية ، كما كتب قصة « أهل الفن » ، وبدأ في كتابة مسرحية « شهر زاد » .

١٩٢٨ - تقدم لامتحان الدكتوراه في القانون ، ونجح في جميع المواد ما عدا « علم المالية » الذي رسب فيه على ثلاث درجات .

- غادر فرنسا في ٢٥ مايو على الباخرة « رواليندي » عائدا إلى مصر ، حيث مكث شهرا واحدا وبعده إلى باريس مرة أخرى حيث بقى إلى أول نوفمبر ليم رواية « عودة الروح »

- حاول أبوه تعيينه بالمحاكم المختلطة ، وقضى بضعة أشهر تحت التمرين ، فلما لم يعين سعى لتعيينه بالمحاكم الأهلية .

١٩٢٩ - خلال فترة تمرينه بالمحكمة المختلطة بالاسكندرية التي امتدت ما يقرب من العام كان يتسلل من المحكمة إلى مقهى « تريانون الصغير » القريب منها بشارع سعد زغلول ليؤلف مسرحيته « أهل الكهف » ، ويراجع النسخة العربية من « عودة الروح » ، والمخطوطتين الثاني والثالث من مسرحية « شهر زاد » وكان قد بدأها في باريس ، وقد أعاد كتابتها للمرة الرابعة قبل نشرها سنة ١٩٣٤ .

١٩٢٩ - ١٩٣٣ - عمل وكيلا للنائب العام في طنطا ، وتنقل بين دمنهور وكوم حمادة وإيتاي البارود ودسوق وفارسكور . . حيث عاش « مع الجريمة في أصفاد واحدة » ، وغاص في طين الريف المصري ، وخبر معاناة الفلاحين ، والهوة التي تفصلهم عن حكومتهم وقوانينها ، مما انعكست آثاره بعد ذلك في كتابه الهام « بوميات نائب في الأرياف » ١٩٣٧

١٩٣٠ - خلع الطربوش واستبدل به البيريه ، وكثر الجدل حول هذا الموضوع على صفحات جريدة « المقطم »

١٩٣٣ - نشر مسرحيته « أهل الكهف » في طبعة محدودة من مائة نسخة وزعها على كبار الأدباء والنقاد الذين احتفوا بها ، وكتب عنها مصطفى عبد الرازق (السياسة الأسبوعية) ، ١٩٣٣/٥/٨ ، والمآزق

(البلاغ) ، ١٩٣٣/٥/٧) ومحمد علي حماد (البلاغ ، ١٩٣٣/٥/١١) ، وطه حسين (« الرسالة » ، ١٩٣٣/٥/١٥) . . . وغيرهم ، فإذا بتوفيق الحكيم يصبح أديبا مشهورا بين يوم وليلة .

١٩٣٤ - في ٨ يناير نقل مفتشا للتحقيقات بوزارة المعارف العمومية .

١٩٣٥ - افتتحت الفرقة القومية في ١٢ ديسمبر بمسرحيته « أهل الكهف » من اخراج زكي طليمات وتمثيله أمام عزيزة أمير وعمر وصفي ومنى فهمى وحسين رياض وزكى رستم .

١٩٣٦ - توفي أبوه في مايو عن خمس وستين سنة رسميا ، وإن كان المرجح أنه تجاوزها فعلا بعدة سنوات

- أمضى عطلة الصيف بباريس ، وقضى جانبا منها بمصيف « سالانش » مع د. طه حسين حيث اشتركا في تأليف رواية « القصر المسحور » ، ثم سافر إلى سالزبورج بالنمسا لحضور مهرجانها الفني السنوي ، وشهد مسرحية « فاوست » من اخراج ماكس راينهارت .

١٩٣٧ - نشر في جريدة الأهرام سلسلة مقالات بعنوان « مساجلات » مع د. منصور فهمى أستاذ الفلسفة بجامعة فؤاد الأول حول بعض سلبات حياتنا كسيطرة القيم المادية وجموح الديمقراطية والافتقار إلى المثل العليا .

- قضى عطلة الصيف في فرنسا .

١٩٣٨ - أمضى عطلة الصيف في فرنسا ، وقضى جانبا من شهر أغسطس بمصيف في جبال الألب .

- نشر في ٢٠ نوفمبر مقالا بمجلة « آخر ساعة » عنوانه : « أنا عدو المرأة والنظام البرلماني . . لأن طبيعة الاثنين في الغالب واحدة . . الثروة » ، فاحتج رئيسا مجلس الشيوخ والنواب لدى محمد محمود باشا رئيس الوزراء وقتها ، فأمر بالتحقيق مع توفيق الحكيم ثمهيدا لفصله من وزارة المعارف التي كان قد أصبح مديرا لإدارة التحقيقات بها ، فتدخل أصدقائه من كبار المسئولين والكتاب حتى انتهى الأمر بخصم خمسة عشر يوما من مرتبه ، وهي أقصى عقوبة يمكن توقيعها على الموظف الحكومي بدون مجلس تأديب . وقد أثار هذا الاجراء نقاشا حادا في الصحافة ، فتعاطف عديد من كتابها مع « الحكيم » وأيدوا حقه في



التعبير عن رأيه بحرية ، كما كان له أقوى الأثر في اتجاهه لعلاج الشؤون السياسية في مقالاته وأعماله الفنية .

— منحه الحكومة الفرنسية وسام « أوفيسييميه دأكاديمي » بعد النجاح الذي لقيته ترجمة مسرحيته « شهرزاد » وروايته « عودة الروح » إلى اللغة الفرنسية

١٩٣٩ — نقل إلى إدارة التمثيل والموسيقى التي أنشئت بوزارة المعارف ، ثم انتدب في أكتوبر لوزارة الشؤون الاجتماعية المنشأة حديثا ، مديرا لإدارة الدعاية والإرشاد الاجتماعي .

١٩٤٠ — وجه في ٢٠ مايو على صفحات جريدة « الأهرام » نداء إلى مفكرى العالم يدعوهم فيه إلى القيام بمسؤوليتهم في مقاومة القوى الفاشية التي تمثلها النازية الألمانية والفاشية الإيطالية .

١٩٤١ — نشر كتابه « سلطان الظلام » الذي دافع فيه عن المعسكر الديمقراطي في مواجهة النازية والفاشية .

١٩٤٣ — استقال من وظيفته الحكومية وتفرغ للتأليف والكتابة للصحف والمجلات .

— هاجم الحكومة الفرنسية بعنف (« الأهرام » ١١/١٢) لبطشها بالأحرار من مناضلي لبنان .

١٩٤٤ — عين كاتباً بجريدة أخبار اليوم .

١٩٤٥ — صدر كتابه « شجرة الحكيم » الذي تحدث فيه عن فساد الحياة السياسية بسبب تنافس الأحزاب القائمة على مقاعد الحكم ، وما قاله فيها :

« .. على البيت والمدرسة الاكثار من تذكير الشباب بالمثل العليا القديمة والمبادئ الخلقية السليمة ، وأن يعرضوا عليه عيوبه وعيوب الجيل وأمراض العصر ، وأن يقنعوا بأنه هو المنوط به يوما إصلاح كل هذا الفساد ، وأحداث الثورة المباركة التي تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام .. » وهو ما تحقق بعد ذلك بسبع سنوات بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ .

— زار فلسطين في يوليو ، وسجل انطباعاته عن الزيارة في تحقيق صحفى نشره في « أخبار اليوم » (٧/١٤) نقرأ فيه :

« سر نجاح اليهود أنهم يستخدمون العلم في كل شيء ، ويعدون ببرامج واسعة واحصاءات دقيقة عن كل شيء وأحسب أنهم ينوون الاستمرار في فلسطين ، فهم

يعدون مشروع انشاء دار للأوبرا أعظم من دار الأوبرا المصرية .. »

« أرى وجوب فتح أبواب جامعات مصر للطلبة الفلسطينيين ، فإن بعضهم أراد أن يتعلم الهندسة فلم يجد مكانا إلا في الجامعة العبرية .. »

١٩٤٦ — سافر إلى سوريا لحضور الاحتفال بجلاء القوات الفرنسية ، وكتب مقالا متحمسا للعروبة (« أخبار اليوم » ٤/٢٠) تزوج يوم ٦ يونيو من السيدة سيادات بيومي وهي شقيقة أحد أصدقائه .

١٩٤٧ — أنجب وحيدته « اسماعيل » في ٢٤ مارس ، وأنجب بعده وحيدته زينب . — رد إلى الحكومة الفرنسية وساما كانت قد أهده له احتجاجا على سوء معاملتها الأحرار في المغرب العربي ، وأرفق براءة الرسام بخطاب عنيف اللهجة وجهه إلى سفير فرنسا بالقاهرة . (« أخبار اليوم » ٦/٧)

١٩٤٨ — ما كادت تبدأ حرب فلسطين في شهر مايو حتى تتابعت مقالاته المتحمسة للقضية النابضة بالوعي العربى المؤيدة للحرب العادلة التي خاضها الجيش المصرى دفاعا عن عروبة فلسطين . أخبار اليوم : ٥/٢٩ ، ٥ ، ١٢ ، ١٩ ، ٦/٢٦ ، ٣ ، ٧/١٠ ، ٨/٢٨ ... وغيرها .

١٩٤٩ — أمضى عطلة الصيف في أوروبا .

١٩٥٠ — أمضى عطلة الصيف في أوروبا .

١٩٥١ — أصدر وزير المعارف د. طه حسين قرارا في شهر مارس بتعيين توفيق الحكيم مديرا عاما لدار الكتب المصرية .

— قدم أحد الموظفين بدار الكتب شكوى ضده لأنه أقام معرضا للمصاحف والمخطوطات القديمة ، واتهمه بأنه صرف مكافأة كبيرة لسيدة أجنبية لأنها قريبة أحد أصدقائه ، وثبت في التحقيق أن تلك السيدة وهى خبيرة بمتحف « اللوفر » ببائيس قد قدمت خبرتها لمعرض دار الكتب تطوعا ودون مقابل ، فحفظت الشكوى . — فاز بجائزة فاروق الأول للأدب .

١٩٥٣ — سافر إلى سالزبورج حيث حضر تمثيل مسرحيته « بيجماليون » .

— تقدم د. اسماعيل القباني وزير المعارف إلى مجلس الوزراء بمذكرة طالب فيها بفصل توفيق الحكيم من دار الكتب تطبيقا

لقانون التطهير لأنه موظف غير منتج ، واقترح البحث عن مدير آخر لها . فرد عليه البكباشى جمال عبد الناصر قائلا : أتريد أن تفصل أديبا كبيرا عائدا إلينا بتحية وتقدير من بلد أوروبى ، هل تريد أن يقولوا عنا إننا جهلاء ؟ .. إن توفيق الحكيم الذى تقدره المحافل الأدبية في الغرب جدير بأن تقدره بلادنا أيضا ، وأنا شخصيا قرأت لتوفيق الحكيم قصة « عودة الروح » فكان لها الفضل في انبات أول غرس للوطنية في نفسى . وإذا كان هناك عهد يمكن أن « يركن » توفيق الحكيم فلن يكون هذا عهد الثورة !

وانتهى الأمر بخروج القباني من الوزارة ، وأصبح عبد الناصر يكثر من ذكر هذه الواقعة في أحاديثه مع الصحفيين والمراسلين الأجانب ويقول : طردت وزيرا من أجل مفكر .

١٩٥٤ — عين عضوا عاملا بجمع اللغة العربية في ١٦ ابريل ، وألقى د. طه حسين خطاب الترحيب به والتعريف بأتجاهه الأدبى المتميز .

— أهدى إليه جمال عبد الناصر كتابه « فلسفة الثورة » بهذه العبارة : « إلى باعث الأدب الأستاذ توفيق الحكيم مطالبا بعودة الروح مرة أخرى بعد الثورة . جمال عبد الناصر . ٢٨ مايو ١٩٥٤ » .

— سافر إلى باليرمو بإيطاليا حيث حضر تمثيل مسرحيته « أهل الكهف » مترجمة إلى اللغة الإيطالية أمام دير للرهبان ، وكان ذلك في أوائل شهر يونيو .

— أمضى عطلته الصيفية بأوروبا .

١٩٥٥ — قدمت الاذاعة البريطانية في شهر مايو ترجمة انجليزية لمسرحيته « شهر زاد » واضطلع ببطلتها الممثل الشهير جون جيلجود أمام مرجريت ليتون .

— في شهر نوفمبر قدم مسرح « الكوميدي دى بارى » ترجمة فرنسية لنفس المسرحية ببائيس .

١٩٥٦ — أصدر فتحي رضوان وزير الارشاد القومى قرارا وزاريا بتاريخ ١/٢ بتأليف لجنة برئاسة توفيق الحكيم وعضوية د. محمد مندور ، د. على الراعى ، د. سهير القلماوى ، ومحمد زكى عبد القادر لدراسة حالة المسرح المصرى وتبوير وسائل النهوض به ، فاطلعت اللجنة على تقارير الخبراء واستمعت إلى آراء المشتغلين بالمسرح ثم نشرت تقريرها .

— عين في ٣/١٤ عضوا متفرغا بالمجلس

الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بدرجة وكيل وزارة .

— حين بدأ العدوان الثلاثي على مصر أرسل برقية تأييد إلى جمال عبد الناصر يقول فيها :

« إني وأنا كهل يسير نحو الستين مستعد لحمل السلاح .. »

١٩٥٨ — تعرض لحملة صحفية ظالمة شنها عليه في جريدة « الجمهورية » أحمد رشدي صالح وجلال الدين الحمامصي ، واتهماه بسرقة كتابه « حمار الحكيم » من ديوان « حماري وأنا » للشاعر الأسباني رامون خيمينيز ، ووعدا بالكشف عن سرقاته الأخرى ، فإذا بجمال عبد الناصر يتدخل لوقف الحملة ، وأهداه في ١٧ ديسمبر « قلادة الجمهورية » تقديرا لخدماته للأدب والفكر .

١٩٥٩ — عين مندوبا دائما لمصر بمنظمة اليونسكو بباريس ، وسافر في ٥ مارس حيث قام بدراسة مشروع لحل مشكلة السلام وما يرتبط بها من مسائل مثل توفير الطعام وإلغاء الجوع .

— لحقت به زوجته في باريس حيث احتفلا بمرور ربع قرن على زواجهما .

— ألف أثناء إقامته في باريس مسرحية « السلطان الحائر » ، كتبها أولا باللغة الفرنسية وجعل عنوانها « اخترت » .

١٩٦٠ — فاز بجائزة الدولة التقديرية في الآداب .

— نشرت « السلطان الحائر » تحمل دعوته لضرورة احترام القانون والحرية ، والبعد عن استخدام السيف والعنف ، ومما جاء فيها تحذيرا للحاكم قوله : « ان السيف يفرضك ولكنه يعرضك أما القانون فهو يحررك ولكنه يحملك » ، فكانت بداية تيار من المسرحيات السياسية الجريئة شهدتها المسرح المصري .

— احتفل المسرح القومي ببوبيله الفضي ، فأعاد نبيل الألفي اخراج مسرحية « أهل الكهف » التي سبق أن افتتح المسرح بها سنة ١٩٣٥ .

١٩٦٢ — زار مشروع السد العالي أثناء العمل به وسجل انبهاره بما شاهد في مقال طويل (« الأهرام » ، ١/٥/١٩٦٢)

— صدرت مسرحيته « يا طالع الشجرة » ، وهي أول مسرحية عربية تنتمي إلى مسرح العبث من حيث الشكل والتقنية الفنية ، ولكن مضمونها مختلف عن العبث

الأوروبي اليائس ، ففتحت مجالا جديدا لكتاب المسرح المصري والعربي .

١٩٦٣ — نشر مسرحيته « الطعام لكل فم » التي وظف فيه الاطار الفني لمسرح العبث في علاج موضوع علمي سياسي بالغ الأهمية للإنسانية .

١٩٦٤ — ظهرت مسرحيته التعليمية « شمس النهار » التي دعا فيها إلى بعض القيم الاشتراكية ووجه النقد للانحرافات التي صاحبت محاولة تطبيقها في مصر .

— أطلق اسمه على مسرح محمد فريد ، وإحدى الفرق التابعة لمسرح التلفزيون وتولى ادارتها د. رشاد رشدي ، وصدرت عنها مجلة « المسرح » .

١٩٦٥ — اختير رئيسا للمركز المصري للهيئة العالمية للمسرح التابعة لمنظمة اليونسكو .

١٩٦٦ — نشر مسرحية « بنك القلق » ، وهي مسرحية روائية عالج فيها ظاهرة القلق في المجتمع المصري ، وصوره وكأنه مخلوق هلامي يعيش بلا عمود فقري ، فلا يصلح لمواجهة أي قوة خارجية ، وحذر من عواقب أي مغامرة عسكرية غير محسوبة .

١٩٦٨ — حين علم بما تعرض له د. عبد المنعم الشرقاوي — شقيق الكاتب المعروف عبد الرحمن الشرقاوي — من تعذيب جسماني بشع كتب رسالة إلى جمال عبد الناصر قال فيها : « هذه لطخة سوداء في جبين الثورة لا يمكن الدفاع عنها أمام التاريخ » .

١٩٦٩ — أقام اتحاد طلاب جامعة القاهرة ابتداء من ٢٧ مارس ولمدة أسبوعين مهرجان توفيق الحكيم احتفالا بمرور نصف قرن على بدايته المسرحية ، فاختارت كل كلية إحدى مسرحياته قدمها فريق التمثيل بها على « مسرح الحكيم » .

١٩٧٠ — كتب في ٢٦/٤ رسالة إلى الرئيس جمال عبد الناصر يعترض فيها على تعيين محمد حسنين هيكل رئيس تحرير « الأهرام » وزيرا للإعلام ، فإذا بها تصبح موضوعا لتحقيقات طويلة ، سجن خلالها بعض مساعدي « هيكل » من العاملين معه في « الأهرام » . (راجع كتابه « وثائق في طريق عودة الوعي ») .

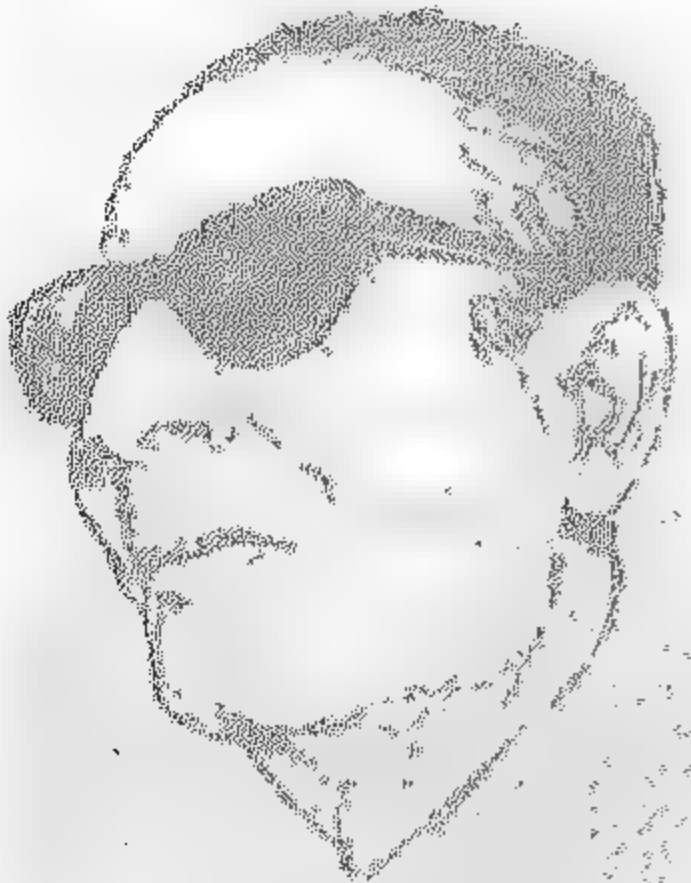
— حينما توفي عبد الناصر رثاه « الحكيم » بحرارة وحماسة ، ودعا إلى اكتساب شعبي لاقامة تمثال له في أكبر ميادين القاهرة .

١٩٧١ — عين عضوا بمجلس إدارة مؤسسة جريدة « الأهرام » .

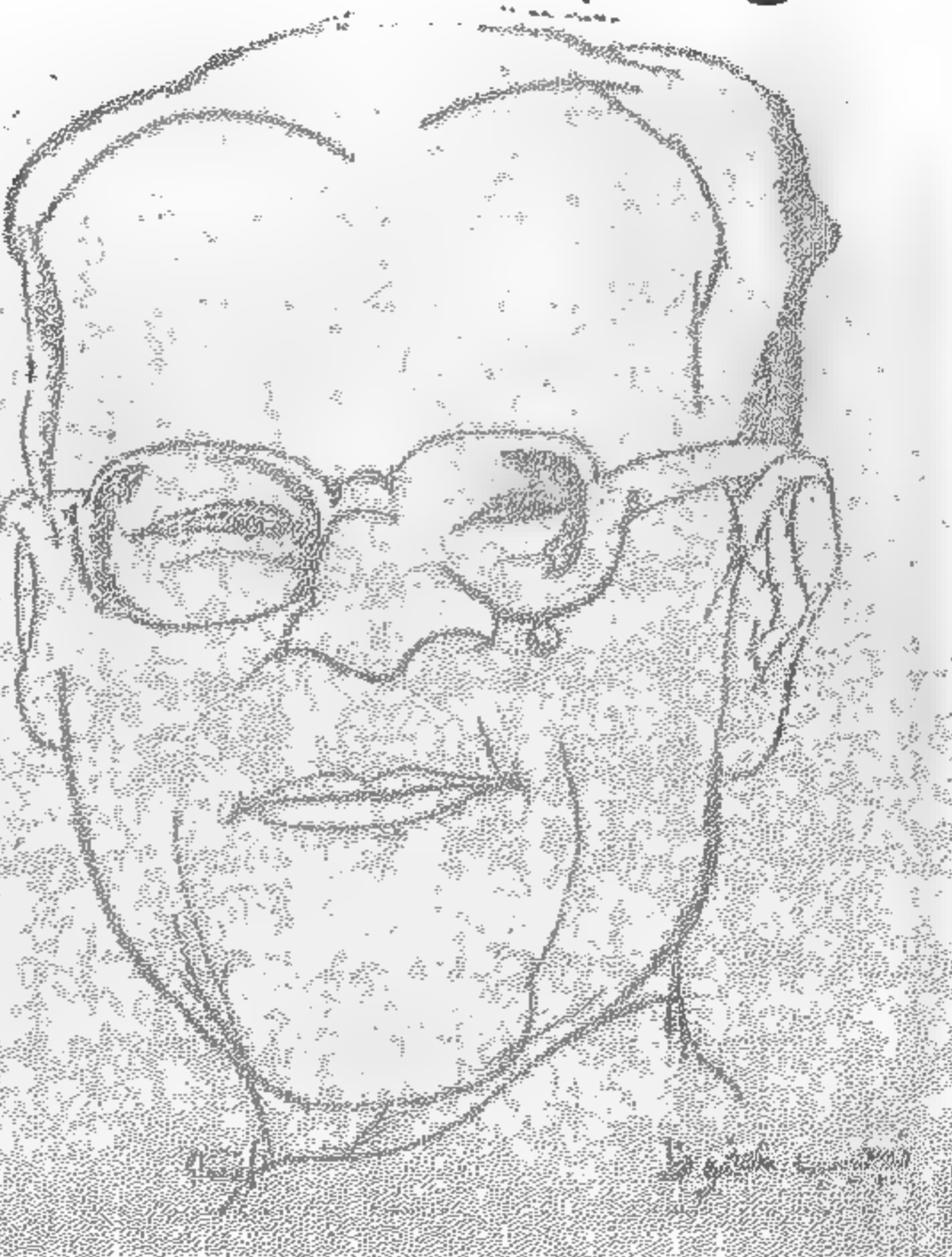
١٩٧٢ — نشر مسرحيته « حصحص الحبوب » (« الأهرام » ، ١٢/٥/١٩٧٢) ، وهي آخر مسرحية ألفها ، فأكملت مسرحياته ثمانين مسرحية من مختلف الأحجام والاتجاهات والمذاهب ابتداء من « الضيف الثقيل » التي كتبها سنة ١٩١٩ وقد ترجم الكثير منها إلى معظم اللغات الحية ، ومثل بعضها في الخارج .

— صدر كتابه « عودة الوعي » الذي سجل فيه ذكرياته ومشاعره تجاه ثورة يوليو وقائدها جمال عبد الناصر بمناسبة مرور عشرين عاما على قيامها ، وطالب بفتح ملفاتها والتحقيق في انجازاتها ، انتصاراتها وهزائمها ، فتعرض لحملة ضارية من الناصريين في مصر وبعض الأقطار العربية .

١٩٧٣ — اجتمع في مكتبه عدد من الأدباء والمفكرين في يناير واستعرضوا سوء أحوال البلاد والقلق المسيطر على الناس نتيجة لتأجيل معركة تحرير الأرض التي احتلت في يونيو ١٩٦٧ ، وفوضه المجتمعون في كتابة بيان يعبر عن رأيهم ، فكتبه ووقعه



توفيق الحكيم



توفيق الحكيم

الحاضرون ، وجمعت عليه توقيعات أخرى كثيرة . ونشر البيان خارج مصر قبل تقديمه للمسؤولين ، الأمر الذي أثار غضبهم ، فأصدروا قرارا بالعزل السياسي لكل الموقعين على البيان ، ونقلهم من مواقعهم في الصحف والمجلات ووزارات الثقافة والاعلام إلى وظائف إدارية بمصلحة الاستعلامات لم يستثن من هذا القرار سوى توفيق الحكيم ونجيب محفوظ لمكانتهما الأدبية الكبيرة ، وأن صدر قرار غير معلن بحظر نشر انتاحيهما ومنع ذكر اسميهما في كل أجهزة الاعلام ، وتطاولت عليهما بعض الأعلام الموالية للحكومة .

— استدعاه الرئيس أنور السادات لمقابلته في ٢١ مارس فحاول اقناعه برفع العزل عن زملائه الذين وقعوا معه البيان ، ولكن ذلك لم يتحقق إلا في ٢٨ سبتمبر .

— حين نشبت معركة أكتوبر ، ونجحت قواتنا في عبور قناة السويس وتدمير خط بارليف الحصين وتقدمت لاستعادة الأرض والكرامة انفعل توفيق الحكيم وكتب في صدر جريدة « الأهرام » (١٠/٩) :

« عبرنا الهزيمة بعبورنا إلى سيناء ... ومهما تكن نتيجة المعارك فإن الأهم الوثبة .. فيها المعنى أن مصر هي دائما مصر .. تحسبها الدنيا قد نامت .. ولكن روحها لا تنام ، وإذا هجعت قليلا فإن لها هبة ، ولها زجيرة ثم قيام .. وقد هبت مصر قليلا وزجرت ، ليدرك العالم ما تستطيع أن تفعل في لحظة من اللحظات ، فلا ينخدع أحد في هدوئها وسكونها ... »

١٩٧٥ — منحه الرئيس أنور السادات الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون في عبد الفن (٨ يوليو) مع محمد عبد الوهاب ويوسف وهبي وزكي طليمات .

١٩٧٦ — أنتخب أول رئيس لاتحاد الكتاب عند انشائه .

١٩٧٧ — اشترك في المؤتمر العالمي الذي أقامه اليونسكو بمقره في باريس لبحث القضايا والمشكلات التي ستواجه الإنسانية في القرن الحادي والعشرين ، وأهتم بأن يكون من الموضوعات التي تناقش مسألة العلم في مواجهة الدين .

— توفيت زوجته في ٢٩ أبريل .

— أعيد تعيينه عضوا بالمجلس الأعلى للثقافة

— عين عضوا بمجلس الشورى ورأس جلسته الأولى باعتباره أكبر الأعضاء سنا

١٩٧٨ — توفي وجيده اسماعيل في ٢٤

أكتوبر وهو في ريعان شبابه ، وكان قد تخرج في المعهد العالي للسينما ، ولكنه اشتغل بالموسيقى الحديثة ، وكون فرقة موسيقية ألف لها بعض المعزوفات ، كما ألف موسيقى تصويرية لبعض الأفلام السينمائية .

١٩٧٩ — منحه الرئيس أنور السادات « قلادة النيل » وهي أكبر وسام في الدولة ١٩٨٠ — أهدى إليه د . نعيم أبو طالب محافظ الاسكندرية نموذجاً لمنارتها القديمة باعتباره ابناً للاسكندرية في احتفال أقيم في ١١ أغسطس .

١٩٨١ — سافر إلى مدريد على رأس الوفد المصري لحضور جلسة الهيئة العالمية للمسرح الذي يرأس فرعها المصري ، وصحبه د . حسين فوزي ، وبدر الدين أبو غازي ، ونيل الألفي سكرتير عام المركز المصري للهيئة .

١٩٨٢ — في ٢١ نوفمبر طلب ثروت أباطة تنحية توفيق الحكيم ود . حسين فوزي من عضوية المجلس الأعلى للثقافة وإضافة نجيب محفوظ ود . سهر القلماوي بدلا منها ، ولكن المجلس رفض الطلب .

— انتخب في ٢٨ ديسمبر رئيسا لاتحاد كتاب مصر بالاجماع .

١٩٨٣ — نشر في جريدة « الأهرام » أربعة مناجيات موجهة الله تعالى ، فإذا بها تثير عليه حملة ضارية من بعض رجال الدين الذين اتهموه بالكفر والاحاد ، فرد عليهم وناقشهم مستندا إلى آيات قرآنية وأحاديث نبوية ثابتة ، وضمن المناجيات الأصلية ، والمناقشات التي أثارها في كتاب بعنوان « الأحاديث الأربعة » .

— رأس في أول نوفمبر جلسة الإجراءات بمجلس الشورى باعتباره أكبر الأعضاء سنا .

١٩٨٤ — أصيب برشح في رثته واضطراب عام في صحته فالتحق بالمركز الطبي للمقاولين العرب حيث قضى بضعة أشهر يعالج .

— وافق المفكرون والأدباء العرب الذين ضمهم المؤتمر الثاني للملتقى كتاب البحر الأبيض المتوسط الذي انتهت جلساته في أواخر إبريل في فالنسيا بشرق اسبانيا على تخصيص الدورة الثالثة للمؤتمر لتكريم شيخ الأدباء العرب ومؤسس المسرح الحديث توفيق الحكيم .

— أنتخب رئيسا فخريا لاتحاد الكتاب مدى الحياة .

١٩٨٥ — في ٢٥ يناير أقام المركز الثقافي المصري في روما بالتعاون مع المعهد الإيطالي العربي للثقافة حلقة علمية حول أدب توفيق الحكيم وفكره وانجازاته في مجال المسرح . — بمجرد تماثله للشفاء عاد للانتظام في كتابة مقاله الأسبوعي بجريدة « الأهرام » واختار له عنوان « في الوقت الضائع » الذي استعاره من قاموس لغة الكرة الشائعة وأوضح سبب اختياره بقوله :

« .. فالشوط الأخير من حياتي قد انتهى « بدون أهداف » .. وكان المنطق يقضي بعد هذا المرض الطويل وهذه السن المتأخرة أن أنصرف مغادرا الملعب » .. ولكن مشيئة الله تعالى أرادت لي مد هذه الفترة قليلا لحكمة لست بعد أدركها .. »

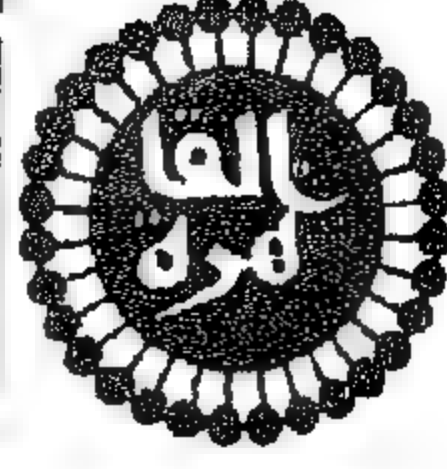
— وقرب نهاية العام غير عنوان مقالته إلى « دفتر الجيب » ووضع على رأسها « الحديث الشريف » :

« إن قامت الساعة وفي يد أحدكم فسيلة ، فإن استطاع أن لا يقوم حتى يغرسها فليغرسها .. »

١٩٨٦ — افتتح الرئيس حسني مبارك مساء ٢ يناير مبنى المسرح القومي بعد تجديده الذي استغرق أكثر من أربع سنوات وتكلف ما يقرب من ستة ملايين جنيه ، بحضور مسرحية « ايزيس » لتوفيق الحكيم من اخراج كرم مطاوع الذي حولها إلى مسرحية موسيقية استعراضية وجلس « الحكيم » في المقصورة مع الرئيس ود . أحمد هيكل وزير الثقافة .

١٩٨٧ — كانت آخر سلسلة من المقالات نشرها بجريدة « الأهرام » في الشهور الأولى من العام بعنوان « مراحل التفكير » واختار شعارا لها الآية الكريمة : « .. ويتفكرون في خلق السموات والأرض .. » صدق الله العظيم .

— تعرض يوم ١٢ أبريل لأزمة صحية مفاجئة أصابته بغيوبة فنقلوه إلى مركز رعاية الحالات الحرجة بالقصر العيني ، حيث عولج وتحسنت صحته فعاد إلى بيته في ٣٠ أبريل ، وحينما ساءت صحته مرة أخرى نقل في ٢٥ مايو إلى مستشفى مصر الدولي ، فلما اجتاز الأزمة رفض العودة إلى بيته ، وطلب الانتقال إلى الجناح الذي يحمل اسمه بالمركز الطبي للمقاولين العرب ، لاقى ربه في الساعة العاشرة من مساء ٢٦ يوليو ، وشيع جثمانه عسكريا وشعبيا يوم الثلاثاء ٢٨ يوليو ، ثم دفن بالاسكندرية مسقط رأسه تنفيذاً لوصيته



ميخائيل باختين والليلة الكبيرة

ابراهيم فتحى

ما سر الفتنة في « الليلة الكبيرة » لصالح جاهلين مقروءة أو متجسدة في « عرائس » ؟ ، وما سر اختلافها عن نصوص أو عروض فكاهية تتناول جوانب مماثلة من حياتنا العامة ؟ .

سنحاول الإجابة على هذا السؤال بالاعتماد على منهج « ميخائيل باختين » الذي يفرق بين تقاليد الفكاهة الشعبية ومفاهيم الجماليات المدرسية ذات الطابع البورجوازي الفردى . فالتركيب اللغوية المصاحبة للعروض والمشاهد الشعائرية وألعاب الترفيق في السوق ، والمواكب والموائد والحلقات حول الحاوى ولأعب النرد والورق إنما هي أجناس للكلام تقدم محاكاة هزلية للصيغ اللغوية الرسمية ذات الجدبة المتكلفة والمنتمية إلى قوالب متحجرة لفن « رفيع » .

إنها تخلق جوا جماعيا خارج المؤسسة السياسية الرسمية حتى في المناسبات السياسية ، وخارج المؤسسة الدينية الرسمية حتى في المولد ، والأعياد الدينية . وينبغي توكيد أن الأداء اللغوى هنا يبرز

علاقات انسانية مغايرة للعلاقات اليومية في خضوعها للسلم الاجتماعى السائد ، كما يحاول أن يبنى على نجوم مؤقت وفي لحظات معدودات - عالما ثانيا خارج الهيكل السائد ، وحياة ثانية يشارك في ممارستها الناس بأجمعهم متزاحمين متلاصقين كأنهم جسد واحد متعدد الرؤوس .

فالحياة نفسها بأوجهها الاجتماعية والسياسية والدينية تعاد صياغتها وفقاً لبعض صور اللعب والتمثيل حيث لا تميز بين الممثلين والمتفرجين في عروض المولد وحيث يمتزج الأداء اللغوى بالأداء الحركى؛ وهذا الطابع الضاحك اللاعب يحتضن الناس جميعا كباراً وصغاراً .

● الحياة وقوانين حريتها :

وفي المولد تخضع الحياة لقوانين حريتها ، كأنه تحرر مؤقت من الطريقة المعتادة « الرسمية » في الحياة فالبنات في مطلع

« الليلة الكبيرة » يتغنين بأنوار قبة سيدنا الولي ، و « بحلاوة » البيارق ، ثم يجيء بائع الحمص ليقدّم صورة ضاحكة لتل من الحمص لا يتقص ، وهو على النار يرقص ، ثم لعب الأطفال والطراير مع « الزمارة والشخيلة » .

ونحن نعرف ان « المولد » يقام على مقبرة ، ولكنه لا يستعيد ذكرى جنازة الرحيل ، بل ذكرى « ميلاد » ، ولا يدعونا الاحتفال إلى أن نذرف دموع العظة والاعتبار بل ينقل الشعائر إلى المستوى الجسدي الحسي ، إلى الاستمتاع بالطعام والشراب واللعب والضحك . « بمناسبة هذا المولد يوجد برنامج سواريه » كما يعلن السيرك عن « بنات قميرات زى الشربات حلوين مش عارف ليه .. قولوا هيه » .

فالمقام أو الضريح يحاط بحياة صاخبة ضاحكة ، ويتم الربط بين ما هو روحي مثالي ودائرة الأرض والجسد في وحدة لا تنفصم وتخرج الحياة من شقوقها البالية والمفتنة وتدخل دائرة انطلاق ووفرة ببركة الولي المبارك . وتبسط « المائدة » لكل الشعب السمك المقل وأنواع الطيبات ، تبسطها صيحات الباعة تقدم لكل مأكّل إيقاعاً مسجوعاً ، وكأن نداءات الباعة ترسم جنة أرضية حافلة بالشذى والجرس : صنف زى الفل يالله سمي وكل .. طعمية أراجوز عجمية بالوز . وتندمج النداءات المتباينة لترسم صورة شاملة مريضة لفردوس ذي سمات غنية تفصيلية حية ودقيقة .

في مواجهة الاحتفال الرسمي

ويختلف الطابع الشعبي للمولد عن الاحتفال الرسمي الوقور . فهذا الأخير يؤكد المنطق القائم التقليدي للأوضاع ، ويقذف بلحظة ميلاد « الولي » إلى الماضي ، ووظيفة هذا الولي الذي عينته السلطات العتيقة على درجة من درجاتها أن يضيء قداسة على الحاضر الرسمي . لذلك يؤكد هذا النوع من الاحتفال ككل ما هو ثابت دائم لا يتغير : المراتب والقيم والمعايير والمحرمات كما يعلن في كل عام عن انتصار الحقيقة الرسمية المهيمنة التي يقدمها الاحتفال باعتبارها أبدية ، ومن الواضح أن نعمة من العبوس الجاد لا بد أن تسود .

وفي مقابل ذلك المنطق العبوس القمطرير الذي يتجلى في قصور وقاعات مهيبة لا ذ

المولد الشعبي بالميدان العام والسوق ليقدّم تحرره المؤقت من التقوى الظاهرية المدعاة ، ومن الأوضاع المقررة ، ولكي يحاول لبضع لحظات تقديم لعبة إلغاء المراتب والامتيازات .

ويتمى « المولد » بحكم الاشتقاق اللفظي والممارسة الفعلية إلى دورة الزمان . ولم يذعن الشعب لفكرة الثبات النهائي والدوام المطلق لأوضاع التعاسة والإملاق والفرقة بل حول المولد إلى عيد حق للزمان ، عيد تجدد وتغير . مولد يجعل الناس في سويحاته يولدون من جديد في علاقات إنسانية حقة ، ويذهب الخيال الشعبي إلى أن هذه العلاقات كانت موجودة في أزمان ماضية ، أيام الأولياء الصالحين ، فيحاولون استحضارها فوق مقام صاحب المولد . ويتم ذلك بأشكال متعينة من « كلام السوق » في النداء والخطاب ، وبالحرركات والإيماءات الصريحة المنطلقة التي لا تترك مسافة بين « الجمهور » أي بين « الخلق » ، « والعالم الكثرة » في الليلة الكبيرة مالبين الشوارد من الريف والبنادر . وفي هذه الليلة الكبيرة يتحرر الذين يتقاربون ويتلامسون من قواعد اللياقة الشكلية ، ويستعملون بعض الأشكال « اللعوب » في التعبير ، وهي أشكال تتولد عنها دائماً أشكال جديدة . ومن السهل أن نلاحظ امتلاء كل صيغ العروض والكلام في الليلة الكبيرة بذلك الميل الجياش إلى التحوير والتجديد والنسبية المرحية في النظر إلى الوقائع والأوضاع السائدة : « يا عريس يا صغير



صلاح جاهين

علقة نفوت ولاحد يموت لابس ومغير وح تشرب مرقة كتكرت .

وفي العرض نستمع إلى « أسو عممة مايلة » ، العمدة الذي لا يعرف الطريق ولا يمكن أن يفهم شيئاً مع ادعاء المعرفة ، حيث ينزله الوداع الهزلي من عرش مرتبة الاجتماعية ، كما تسخر الصور الغنائية من افتخار « الأسطى عمارة من درب شكمة الذي يضرب ميت بمجة وتصفع جمعته وإحجامه عند الاختبار بالإضافة إلى انتصارات مرحة في لعبة التصويب : فتح عينك .. تآكل ملين » وتتناوب الانتصارات المرحية والهزائم المرحية في محاكاة ضاحكة للحياة خارج المولد .

ولا نستجيب بالضحك لما يحدث في الليلة الكبيرة استجابتنا لمحاكاة ساخرة تنتقد جوانب أو مواقف سلبية ، بل نشعر أننا نضحك ضحكاً موجهاً إلى العالم بأكمله ، ونرى العالم كله في وجهه المرح ، نضحك بما يستحق الاستنكار - لا بطريقه رد فعل فردى في مواجهة حدث كوميدي ، بل على نحو يدفعنا إلى أن نربط كل فكاهة مفردة بتخيل عالم كامل يضحك ، عالم حافل بمرح وبهجة وتهلل وروح شعبية مرحة .

وتدور الدراما الضاحكة فوق المقبرة ، مات الولي وبقيت بركته ، ويحيط الضحك بالموت والقداسة ويحيلهما إلى عناصر من حياة متجددة ، ويفقداهما - جزئياً - ما يحيط بهما من غرابة حافلة بالرعب والمهابة .

فالأولاد بالختان يتم أعدادهم للنضوج ، والعريس الصغير يسمع له بالوقوف على عتبة الخصوبة الجنسية وأمه في « المقام الطاهر » تشعل شموعاً سبعاً ، وهذا سابع غلام يزف إلى النمر والنضج تحت ظل المقبرة في ذكرى « المولد » هنا ترحيب بالختان باعتباره صورة للتغير والتجدد والنمو . وهي صورة تفتتح على مستقبل لامع وتعكس آمالاً ومطامح .

وتحل البركة على وعى الناس بالزمن في الليلة الكبيرة فيتدفق في « منام » المنشد الذي يرى صاحب المقام في « أهبة » ولا تكف اليمامة الحاتمة على قداسه عن التحليق أبداً ولا عن تسبيح ربها ، فينخرط الحالم في وعى الجماعة الذي يكثف التعاقب الزماني في منطق كل الحضور . ولكن ذلك

لا يعنى توقفا ولا جودا فما أسرع ما تنتقل إلى صورة متحركة خاطفة فالحالم وهو ينحني في حلمه على يد الولي لكي يقبلها ، ولا يتمكن من ذلك ، لا يستطيع أن يحقق تماسا بين شفثيه ويد الولي ، بين عالمه وعالم القداسة ، ولا يستطيع أن يخضع حياته الفعلية لمقتضيات متعالية : « صحون م النوم خدت بعضى وننى جى

الله حى الله حى

فـ تعبير « خدت بعضى » قد يكون مرادفا لخطفت رجلى للإفادة عن الإسراع في تلبية النداء رغم استحالة التواصل . وبعد التكبير مباشرة تنتقل إلى فتح « عينك تأكل ملبن » للاعب البخت .

فالعالم المتعالى والموت يتم استثناسهما . وفي زحام الليلة الكبيرة يتوه الفرد والطفل عن هويته الجزئية الخاصة أحيانا ، وينصهر في هوية أكبر تتألف من أجساد أخرى تنتمى إلى طبقات أخرى وأعمار أخرى ، ولهذا الهوية سلوك يختلف عن سلوك كل فرد على حدة يردد الناس معا كلمات وصيحات وأغنيات ، ويصفقون معا ، ويضحكون معا ويشعرون بعصبيتهم الجسدية في كل شعبي موحد يواصل حركته ومدحه ، ويضحك مما يثير الرعب أو يثير الفزع ،

أول ما أقول « هائل هب » وأصرخ لي صرخه السبع يتكهرب ويبقى فرخه حالا بالأسا صارع أسد إنما ايه متوحش



صلاح جاهين

صلاح جاهين

المفروضة ، واقتراح أشكال متعددة للعلاقة بين الواقع وصورته إسعى إسعى خد لك صورة ستة ف تسعة ، ويستقطر القارىء والمشاهد إمكان عالم آخر مختلف وطريقة جديدة للحياة تقتادنا خارج حدود الثابت الراسخ ، وتعيد أيام الوفرة والبركة (في الخيال الشعبي) ، فالضحك هنا له قوة توليد وتجديد ، ويضع على تجاعيد وجه الدنيا طابعا انسانيا .

وتستمر المحاكاة الضاحكة لطرائق في الحياة الفعلية وطرائق في التعبير عن المشاعر وادعاء البطولة لخلق طابع « تهريجى » لجوانب من الواقع فالمنى في الليلة الكبيرة يقدم نموذجاً مكثفاً للخرق العاطفية البالية التي تحشو الأغاني في الواقع :

دوبنى دوب

خلتني خيال

ياشفتك فص فراولة ... الخ

أما الراقصة (الغازية) حينما تغنى فإننا نسمعها تردد على المقام الطاهر أغنية شعبية جميلة ذات طابع حسى متوهج ، تجعل « هو العصارى » يشعل النار في الأجساد ، بعد أن يلقي بعيدا برموز التحشم ثم تأتى النهاية الضاحكة المرحية : « خدن ورماني عليك ، هوا العصارى » وكأنها زكية طائرة .

ولكن « الواقع » الصارم بعلاقاته ومراتبه لا يكف عن الظهور ،

فيه ناس قاعدة كثيره
ولا حد قال هات تعميره
ولا واحد شاي

فهناك من يطردون من دفء الشمل الملتئم والمرح ، وإن كانوا لا يخلون من روح الفكاهة في التسلل إلى مكائن المتعة دون أن يستطيعوا دفع ثمنها اليسير .

ترى هل كان فيما سبق : إجابة على سؤال ما سر الفتنة في الليلة الكبيرة ؟ ◆

المراجع

كتابات باختين عن الكرنفال الشعبي

في :

1- Rabelais & His Worled Translated by Helene ISWOLSKY Masschusetts Institute of Technology-

2 Dialogic Imagination Four Essul University of Texass Prens

3- Pvoblers de la Paetique de Dastiocv-shi. L,aged Homme.

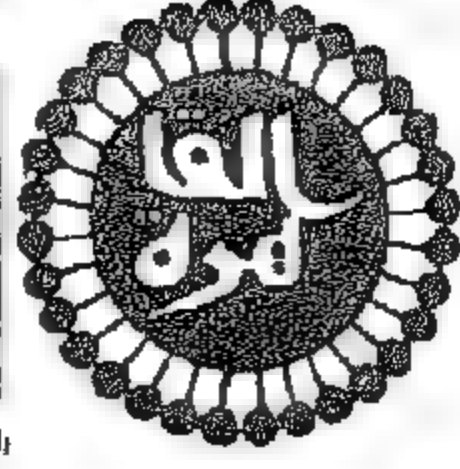
مجلة القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أعدادها دائما متميزة

أدب . فكر . فن

تصدر منتصف كل شهر



رحلة في قصيدة تحت الأمطار للفيتوري

د. كمال نشأت

أيها السائق رفقا بالخيل المتعبه
قف . . فقد أدمى حديد السرج لحم الرقبه
قف . . فإن الدرب في ناظرة الخيل اشتبه
هكذا كان يغنى الموت حول العربه
وهي تهوى تحت أمطار الدجى مضطربه
غير أن السائق الأسود ذا الوجه النحيل
جذب المعطف في يأس على الوجه العليل
ورمى الدرب بما يشبه أنوار الأفل .
ثم غنى سوطه الباكي على ظهر الخيول
فتلوت . . وتهادت . . ثم سارت في دھول

محمد الفيتوري

نرزق بنا قد آخر يتذوقها ويجيد تحليلها
والعجيب أن هذا الشيء الذي أنكره هؤلاء
النقاد يصبح بعد أجيال وسيلة تعبير محترمة
فاذا بشعراء العالم بما فيهم الشعراء العرب
يتحدثون عن التعبير بالصورة !

من هنا استوقفت القصيدة نظر الناقد
مصطفى عبد اللطيف السحرتي من بين
شعر ديوان الفيتوري الأول . كما اختارها
الدكتور محمد مصطفى بدوي في المجموعة
الشعرية التي قدمت نخبة من قصائد
الشعراء المعاصرين والتي أسماها (مختارات
من الشعر العربي الحديث . .) . وها أنا
أختارها من بين شعر الفيتوري ، وهو شاعر
له قصائده الفذة الجهرية في تاريخ شعرنا
الحديث ، وقد كان من الممكن أن يقع
اختياري على قصيدة أخرى ولكنني أحبت
أن تكون هذه القصيدة بالذات من
المختارات التي أنقدها وقديماً قيل إن الشاعر
ناقد . . بمعنى أنه يدرك مستوى قصائده
ويجسد الحكم عليها . . ولكن يبدو أن
الشعراء مع كمون الروح النقدية فيهم قد
يخطئون الحكم بدوافع خاصة تجاه بعض
قصائدهم ، ولعل في قصة هذه القصيدة
مصدق ما أقول . موضوع هذه القصيدة
أو تجربتها الشعرية يتركز في أنها لوحة تقدم

كُتبت هذه القصيدة على ما أتذكر في
أواسط الخمسينيات وقد طبعت في ديوان
الفيتوري الأول « أغاني أفريقيا » ولها في
ذكرياتي مكان أذكر أننا جلسنا في بيت أخته
في القاهرة حيث كان يقيم في ذلك الوقت
وهو طالب في كلية دار العلوم . وقد حدث
أن قام وعاد وفي يده وريقة صغيرة بها هذه
القصيدة ، وبعد قراءتها أبدى عدم رضائه
عنها فخالفته الرأي وربما كان عدم رضائه
راجعاً إلى أن القصيدة لوحة أو صورة
متكاملة ، والشعر الذي يقف عند حدود
التصوير دون اعتماد على أفكار قليل الخطر
صغير الشأن ابتداء من الأبيات المعروفة :

ولما قضينا من مني كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على ظهر المهاري رحالنا
فلا ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح

إنها الأبيات التي لم تعجب بعض نقادنا
القدامى وهذا واحد منهم يقول إنها شعر
(حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد
هناك طائلا) ، إنهم - أي النقاد - لم يروا
فيها فكرة ذهنية ولا حكمة فكيف تكون
شعراً وهي تصوير محض ، ولكن الأبيات

لنا عربة يجرها حصانان وهى من النوع الذى يسمى فى مصر (حنطور) ، وقد التفت إليها وإلى حصانيتها وإلى سائقها أستاذ القصة القصيرة انطون تشيكوف الذى صور لنا وحدة السائق وأسائه حين كان يحاول طرح مشكلته الخاصة على زبائنه وهى موت ابنه فلم يكن يجد تعاطفاً أو استجابة وانتهى به الأمر أن شكاهمه ومصيبته إلى صديقيه الحصانين . . . ولست أعلم أن أدباء عرباً التفتوا إلى عربة الحنطور وإلى سائقها وحصانيتها إلا القصاص العراقي غازى العبادى فى قصته (خيول مسنة) وإلا شقيقى بدر نشأت فى مجموعته القصصية الثانية حلم ليلة تعب) ، وهما هو شاعر عربى يمشى فى نفس الدرب .

إن الربط بين الإنسان والحيوان قديم فى الأدب العالمية ولكنه قليل فى أدبنا الحديث ، فكتابنا وشعراؤنا كثيرون الالتفات للعلاقة بين الرجل والمرأة إلى الحد الذى سدت فيه هذه العلاقة منافذ التجارب الأخرى فى الغالب الأعم ، ولا ريب فى أن العلاقة بين الرجل والمرأة من الأهمية بمكان كما يقولون ، ولكنها ليست وحدها الجديرة بالاهتمام ، فإن ما يقع فى التجربة الإنسانية من الممكن أن يكون موضوعاً ثرياً صالحاً للكتابة إذا تهيأت حواس الشاعر أو الكاتب له ، فليست هناك بالنسبة إلى الشاعر موضوعات شعرية وموضوعات غير شعرية مثلما كان يقال إلى وقت قريب ، فكل شيء فى هذا الوجود مهما بدا صغيراً تافهاً وبعيداً عن تناول الشعرى من الممكن أن يقع فى تجربة الشاعر الحساس ، فإذا به لا يقل

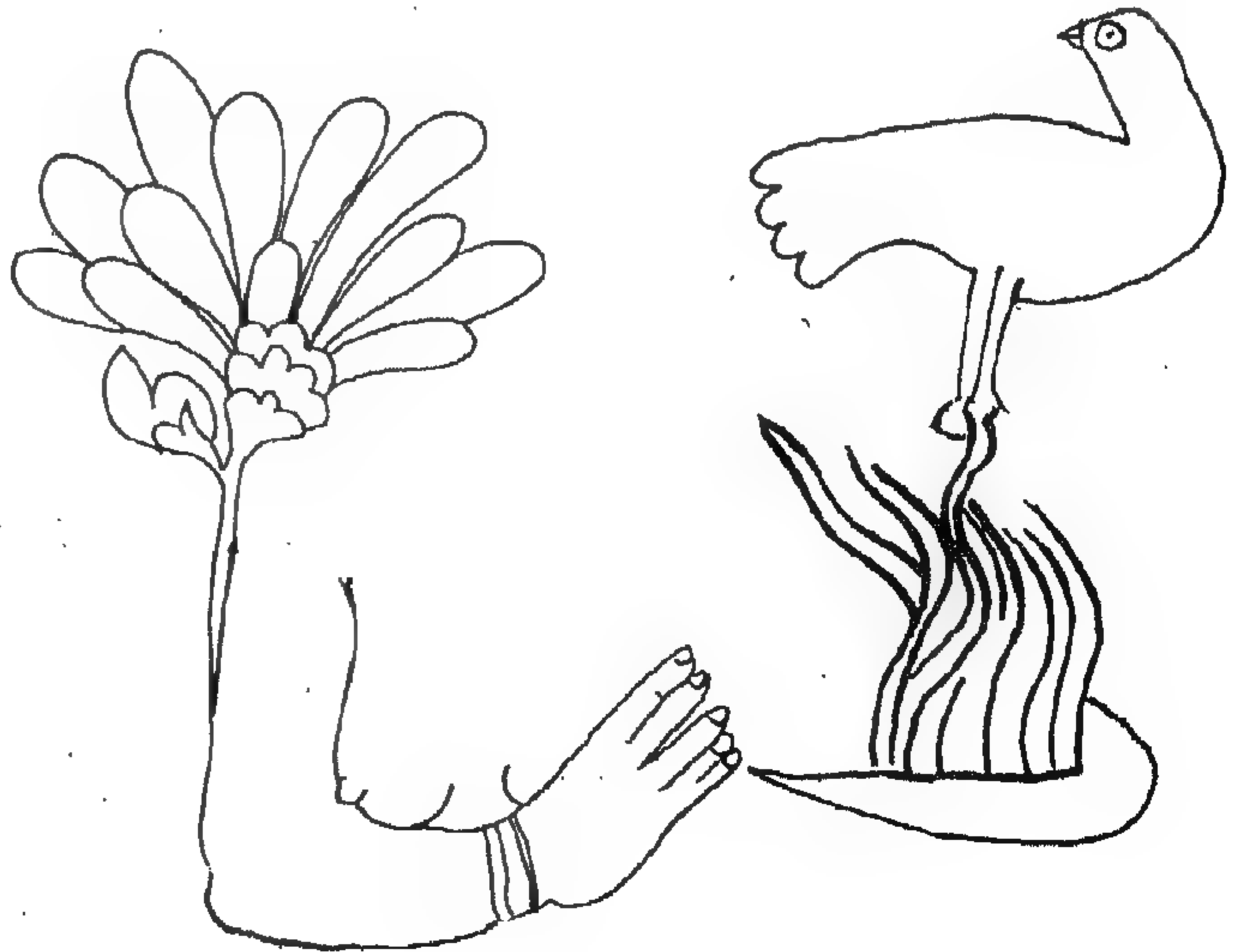
خطراً عن الموضوع الذى يلفت النظر وتظن به الشعرية الكاملة ، فالربيع - وهو موضوع تقليدى استقطب اهتمام الشعيرة الإنسانية فى كل العصور - ليس أرفع قدراً وأغزر شاعرية من موضوع (الدودة) التى كتب فيها ميخائيل نعيمة قصيدة ناجحة . . وعلى الرغم من التنافر الجمالى الذى يبدو بين (الربيع) وبين (الدودة) فالقيح له جماله ، والمستبشع له أيضاً جماله ورونقه منذ أن فتح عيوننا على هذه الحقيقة شعراء الرمزية ابتداء من بودلير . . إن الشعر رحيب رحابة الحياة ، وكل ما يقع فى دائرة اهتمام الشاعر وحيه من الممكن أن يكون مداراً شعرياً لقصيدة ناجحة .

أن قصيدتنا تتحدث عن العربة . . والحصانين المجهدين والسائق الأسود . . وليس شرطاً أن يكون سائق العربة أسود الوجه ، ولكن الفيتورى يسقط عليه السواد لاحتساسه الشديد بالمفارقة اللونية بين البشر خاصة فى أوائل شبابه (وقت كتابة القصيدة) ، مما دفعه إلى تبني قضية الزوج وقضية أفريقيا السوداء وتطلعها إلى الحرية . وقد ساعده على ترجيح اللون الأسود لسائق العربة علمه أن سائقي هذه المواصلات الشعبية من الفقراء الكادحين ولذلك جاءت صفة أخرى نبعت من هذه المعلومة وهى نحول وجه السائق دليلاً على التعب والفقر وقلة الغذاء الجيد . إن الموت الرحيم يأمر السائق (أيها السائق رفقا بالخيول المتعبة) ويختار الشاعر هنا الأمر بالمصدر (رفقا) لأنه أخف استعلاء وألين وقعا من الأمر الصريح الذى سيستعمله بعد وهو (قف) والأمر

بالمصدر - ولو أنه أمر على أية حالة من الحالات - يحمل معنى من معاني الرجاء نحسه النفس الحساسة حينها تقرأ (رفقا بالخيول المتعبة) ولكن السائق يكمل العدو بالعربة غير آبه لهذا الأمر الراجى . . هنا يلجأ الشاعر إلى الأمر الصريح الحاسم (قف) ويكرره مرتين لأن الموقف يحتاج إلى الاستعلاء والحسم . . والأمر لم يأت إلا رحمة بالخيول . . فالسرح قد أدمى عظم رقبتى الحصانين . . والدرب قد اشتبه فى عيونهما لاجهادهما المستمر . . والمفارقة هنا تأتى من أن الذى يطلب الرحمة هو الموت الذى كان يغنى هذه المعانى الإنسانية حول العربة .

وقد يبدو غريباً أمام القارئ لأول وهلة أن الموت الكريه الوجه هو الذى يطلب الرحمة للحصانين ، ولكن نظرة الشاعر إلى الموت هى التى حددت هذا الموقف . . إن الشاعر ينظر إلى الموت نظرة أكثر عمقا من نظرتنا السطحية . . إنه يراه قانوناً من قوانين الحياة كدوران الأرض وتعاقب الليل والنهار ولذلك كان موقفه منه حيادياً ، وهو ينظر إلى ارتباطه بالحياة لا كنفيس لها ولكنه يراه الوجه الآخر للعمل . . إن الحياة والموت يكملان بعضهما ، فالإنسان لم يولد إلا ليموت ، ولذلك لم يكن الموت فى نظر الشاعر هذا الكائن البشع المخيف . . لا . . إنه على العكس تماماً . . كائن رحيم !

ولما كانت القصيدة لوحة لم يكن هناك مجال للأفكار والمعانى الذهنية . . إن الشاعر هنا رسام أو (وصاف) كما جرى العرف الأدبى على تسمية الشاعر الذى يتعرض للوصف أو التصوير ، ولقد أشار (لسنج) فى كتابه (لاؤكون) إلى الفرق بين الشعر والرسم فى مجال الوصف والتصوير ، فالرسام قد يتعرض لموضوع قصيدة الفيتورى (العربة الهزيلة وجيادها المتعبة ، وسائقها الأسود . .) والفرق بين اللوحة فى يد الشاعر وفى يد الرسام هو أننا سنراها فى اللوحة المرسومة بالخطوط والألوان دفعة واحدة ، لأننا نراها رؤية العين لوحة متكاملة الأجزاء بكل شياتها وتفاصيلها وقد تحدت فى (المكان) ولكن قصيدة الفيتورى التى تتعرض لرسم نفس اللوحة تتم خلال القراءة جزءاً جزءاً لأنها تعتمد اللغة وسيلة تعبير فهى لوحة فى (الزمان) تتكون فى منظورنا الخيالى كلما قرأنا بيتاً . . والقصيدة تحدد لوحة واقعية خلفيتها ليل ممطر . .



وعربة يجرها حصانان (وان ذكرهما بصيغة الجمع « الخيول المتعبة » .. هزيلان بائسان مجهدان .. وسائق عليل نحيل الوجه أسوده ، والعربة تعدو تحت أمطار الدجى مضطربة وهذه اللوحة الشعرية مقسمة إلى قسمين القسم الأول هو الذى يغنى فيه الموت معاني الرحمة حول العربة والسرج يأكل فى عنق الحصانين والدرب قد اشتبه أمامهما من الإجهاد .. والسائق يكمل الطريق والقسم الثانى يصور الاصرار على الوصول إلى النهاية المحتومة التى يخبوها القدر .. فالسائق يجذب المعطف اتقاء للأمطار المتساقطة ويرمى الدرب بما يشبه (أنوار الأفول) ويغنى سوطه الباكي على ظهر الخيول .. وطبعى أن يكون تدخل الشاعر فى رسم المنظر أو وصفه غير محاييد ، لأن القصيدة أولاً لا تقوم على معنى أو فكرة ذهنية كما سبق أن أشرنا .. إنها ترسم مشهداً واقعياً ، والشاعر لا يمكن أن يكن (موضوعياً) لأنه ليس « الكاميرا الفوتوغرافية » المحايدة التى تعطينا صورة للواقع المشاهد أو المنظور المرئى كما هو .. صحيح أن الصورة الموضوعية - إن صح التعبير - قد تحمل إلينا قدراً من الاشعاع التأثيرى حينما نمنع أنظارنا ونحرك خيالنا ، ولكن الصورة فى القصيدة ستكون أشد تأثيراً لأن الشاعر لم يتركها كما هى فى واقعها المحدود ، لقد تدخل بعواطفه فى رسم اللوحة وإذا به يمشى بها جزءاً جزءاً فى وحدة عضوية يرين عليها « مناخ نفسى » واحد هو جو الليل .. والأمطار .. والعربة البائسة .. والحصانين المجتهدين ..

والسائق المسكين إن الشاعر هنا يرسم الواقع ملوناً بهذا اللون الحزين الذى يثير التعاطف والشفقة والرحمة . فقولة (أدمى حديد السرج لحم الرقبه) تشعرك فداحة العذاب الذى يتحمله الحصانان ، ويزداد جسك الانسان عذاباً حينما تعلم أن العربة استأنفت سيرها المضطرب والشوارع موحلة والأمطار مدرارة ، والجو - بالتعبية - قارس بارد !

ويزداد تعاطفك ويثار إشفافك عندما يصدرك البيت : (قف فان الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه) فتحس أن الشاعر لا يصور ولا يرسم فحسب ولكنه يعطيك مالا تراه ولا تلمسه .. أنه استبطان خيالى للحصانين .. لأن الشاعر بخبرته يعرف أن أى كائن حتى يرهقه التعب ويهده المجهود المضى تغيم عيناه خاصة اذا كان الوقت ليلاً



والأمطار غزيرة فتضعف رؤيته وتشابه الأشياء لأن حدودها قد انحلت .. واحكم معى هنا .. هل يستطيع الرسام صاحب الخطوط والألوان مهما أوقى من براعة أن ينقل إليك عن طريق الخط واللون معنى (أن الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه) ؟ .. لا .. لن يستطيع .. وهنا تقف ميزة التعبير اللفظى .. وهنا أيضاً يكون (تدخل) الشاعر فى موضوعية النقل عن الواقع المشاهد لأن أى شاعر ناجح حين يتعرض لمثل هذا الموضوع لا ينقل إليك واقعاً مرئياً محدوداً كما تفعل العدسة اللاقطة ولكنه يشكل واقعاً جديداً مكوناً من عناصر هذا الواقع المرئى فى صورة جديدة أعاد فيها تشكيل هذا الواقع ممزوجاً برؤيته وعاطفته الخاصتين .. وانظر إلى ما رسمه الشاعر فى صفحة وجدانك .. وتأمل هذا الجو النفسى الذى وضعك فيه باثارتته المشاعر الإنسانية النائمة فى قرارة نفسك فستجد أنك قد أحسست بالتعاطف والرحمة على هذه العربة البائسة وعلى هذين الحصانين المسكينين اللذين تهرأ عنقاهما من احتكاك حديد السرج بهما ، وانظر إلى إشفافك الرحيم على الحيوانين المتألمين دون قدرة على الإفصاح عن الألم حين يعدوان ولا يريان ما أمامهما .

وهذا السائق المسكين الذى يسابق الليل تحت الأمطار والذى قدّمه الشاعر بصفات - معينة تتلاءم والجو العام الذى يرين على اللوحة كلها .. !

وإذا كانت الألوان المختلفة التى سيعتمد عليها الرسام التشكيلي فى تقديم هذه اللوحة منسجمة فى علاقاتها اللونية ، فان الشاعر

أيضاً قد اختار ألوانه اللفظية بحيث حققت انسجامها فى دلالاتها التصويرية وظلال هذه الدلالات ، فاذا راجعت أغلب مفردات القصيدة ستجدها تدور فى مناخ معنوى ونفسى واحد .. إنها جميعاً تشترك فى أداء معنى من معانى البؤس أو العذاب أو الأجهاد أو الضعف ، أو الحزن الخ ..

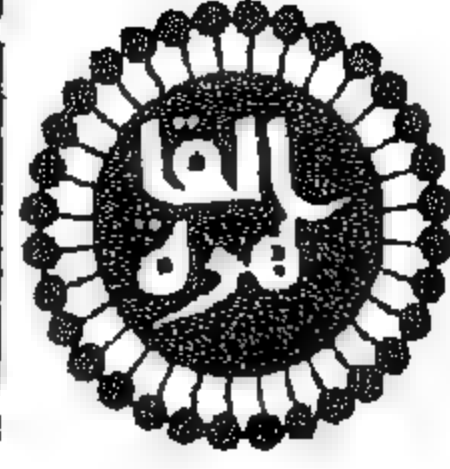
وهذه هى أغلب مفردات القصيدة (المتعبة - أدمى - الموت - تهوى - أمطار - الدجى - مضطربة - السائق الأسود - الوجه النحيل - بأس - الوجه العليل - أنوار الأفول - السوط الباكي - تلوت - تهاوت - ذهول الخ ..)

وتأمل بسيط فى هذه المفردات ستدرك أن معانيها تدور فى الجو المعنوى والنفسى الذى أراده الشاعر رسماً لهذه اللوحة الأسية الحزينة .

والفيتورى لا يتركك بعد هذا كله .. إن المسألة قد تعدت رسم صورة أو تقديم لوحة ، لقد استخدم هنا « تكتيكاً » سينمائياً معروفاً ، ولعلك تتذكر الفيلم الذى ينتهى والعاشقان يمشيان فى طريق طويل ، وتظل الكاميرا تبعد عنهما شيئاً فشيئاً فتوحى إليك - وهذا ما يريده المخرج - أنها استأنفا حياتهما ، وأنها يمشيان فى ظل الود الذى عاد والحب الذى انتصر .. وينتهى الفيلم .. ولكنه لا ينتهى فى نفسك الحساسة ، فسيظل هذه النهاية المتحركة امتداداً متحركاً فى نفسك ..

وهكذا فعل الفيتورى .. فقد تركك بعد أن أيقظ عواطفك الإنسانية بلوحته الرائعة ، وجعلك تتابعه خطوة خطوة فى رسمه للمشهد المؤثر ، وتركك وعينك فى الخيال تتبع العربة بعد أن غنى السوط الباكي على ظهر الخيول فتلوت .. وتهاوت ثم سارت .. فى ذهول . وينتهى المشهد والعربة تسير ، ويهزك التجسيد الذى تقدمه الأفعال التى توالى تصوير (حركة) العربة .. الحركة التهالكة (تلوت .. وتهاوت .. ثم سارت فى ذهول) هذه التواءات المتوالية الساكنة التى صورت فى تجسيد حى رائع حركة العربة وكأنها كاميرا سينمائية . لا تغفل لقطة من أجزاء تحرك هذه العربة ..

إن البيت الأخير نهاية عضوية لكل الأبيات السابقة عليه .. فأخر عهدنا بالعربية كان وهى تقتحم الليل .. والأمطار .. والمجهول . !



شعر ميخائيل نعيمة

بين

الروحانية والمادية

أحمد حسين الطماوى

● توطئه :

يعد ميخائيل نعيمة من شعراء المهجر ، كما يعد من كتّابه المترسلين ، وإذا كانت عبارته النثرية واضحة ناطقة خفيفة الجرس ، فإن عبارته الشعرية على سلاستها يشوبها شيء من الإبهام ؛ إذ تتكشف فيها المعاني ، وتغزّر فيها التأمّلات مما يجعلها تتعاصى على الفهم عند القراءة الأولى . ومن ثم فلا بد من استعادة القراءة . والاستعانة بمصادر أخرى ليمضى ما استغلّق على الذهن تحصيله . فالشعر النفس والصوفي بخاصة أكثر صعوبة في استيعابه من شعر المناسبات الذى غالباً ما تكون معانيه سافرة بعد تفسير ما يستوعر من الفاظه .

لم يترك لنا نعيمة فيما ترك من آثار مطبوعة سوى ديوان صغير يضم نحو أربعين قصيدة منها أكثر من عشر قصائد كان قد نظمها بالانجليزية وترجمها في ديوانه نثراً ، ويحمل هذا الديوان اسم « همس الجفون » . علاوة على قصيدة « من أنت ؟ ما أنت حتى تحكم البشر » يدافع فيها عن الشرق بعد ما عرف من غطرسة الغربيين تجاهه ، وهى قصيدة وطنية صارخة لا تتجانس مع قصائد « همس الجفون » الرهيفة المشاعر .

وقد بدأ نعيمة حياته الأدبية شاعراً بالروسية عندما نظم عدة قصائد من بينها « النهر المتجمد » أثناء دراسته في بِلْتافا (١٩٠٦ - ١٩١١) . ثم عاود نظمها بالعربية على نحو ما نطالعه في ديوانه . وسواء عالج الشعر بالروسية أو بغيرها في سن مكررة فإن هذا يدل على ميل فطرى عنده إلى الانشاد والغناء . ويبدو أنه انقطع عن النظم فترة غير قصيرة فلا نجد له شعراً إلا عام ١٩١٧ عندما نشرت له مجلة « الفنون » المهجرية قصيدة « أخى » التى ضمنها مشاعره الانسانية عن أهوال الحرب العالمية الأولى . واستمر في عطائه الشعرى حتى توقف تماماً سنة ١٩٣٠ كما ينبئنا ديوانه لينصرف إلى فنون أدبية أخرى مثل التراجم والقصة والمسرحية والنقد .



رؤية الشعر :

كان ميخائيل نعيمة يرى أن الشعر حاجة روحية من حاجات الانسان لأنه يحقق فيه حلمه الذى يشده في عالم المثل من جمال وعدل وحق وخير ، بل يوظف الشعر لتفسير الحياة وترجمة القلوب والأرواح والطبيعة بتعبير فصيح موسقى ، ونبد النظم الذى لحمته وسداه التفجع الكاذب في الرثاء ، والتملق الزائف في المديح ، والايقاع المصطنع في الغزل ، لذلك كان يفتش في الآثار الأدبية عما أسماه « نسمة الحياة » ويعنى بها « انعكاس بعض ما في داخل من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذى أطلعه » [الغربال] وعند هذا الحد يصدق الشر أو يكذب ، ويصح أو ينحطى ،



أغمض جفونك تُبصر
خلف الغيوم نجوم
فهو يعبر الحس ليرى ما وراء
المحسوس . وكذلك الصوفية يشاهدون
عالماً آخر عندما تضاء صدورهم بنور آخر ،
فلاستبصار بالقلب وليس بالعين ، والشاعر
يغمض الجفن ليرى ما وراء الحس الظاهر ،
ويدرك ما خلف الحجاب عندما ينقشع
الضباب ، وتتاح الرؤى بالقوى الباطنة
النافذة

ولكى تدرك النفس بغير حس فإنه لا بد
من تجلية القلب ليكون قادراً على المشاهدة
في حالة الركود الحسي لذلك يبتهل الشاعر
إلى الله ابتهاالات متوالية بقلب مفعم
بالإيمان ، وينفس صفت وشتت وشعت
نورانية يقول في ابتهاالاته :

كحلّ اللهم عيني
بشعاع من ضياك
كى تراك

في جميع الخلقى دود القبور
في نسور الجوفى موج البحار
في صهاريج البرارى في الزهور
في الكلا ، في التبر ، في رمل القفار

فهو بهذه الأدعية ينمى قواه الروحية المتطلعة
إلى المعرفة الالهية ، ولن يتم ذلك إلا إذا ملأ
الإيمان قلبه ، وأشرقت بالحب نفسه ،
وحلقت في أجواء الاخلاص ، وتحلت
بالوفاء ، والصدق ، والحلم الجميل ،
ليستمكن منها الرجاء ، وتذكر الحق
الصريح .

ويظل نعيمة في تلك المناجاة بقية
قصيده ، فكأنها سلواه في خلوته ، لتطمئن
روحه القلقه ، المتطلعه إلى المعرفة الحقّة ،
وتتسامى حتى تتحد بالوجود . يبتهل إلى
الله بتلك المناجاة ليفك عن النفس قيودها ،
ويخلصها من أوهامها ، لتانس في رحاب
الوجود الواحد ، وتتحد فيه ويشملها
اليقين .

وقصيدة « ابتهاالات » من ناحية أخرى
تعكس جوهر فلسفة نعيمة الصوفية في
« وحدة الوجود » فلا انفصام بين الذات
الالهية والعالم . إن كل ما في الوجود متألف
في وحدة واحدة ، والكائنات فيه مهما
« تنوعت أشكالها ووظائفها فهي بمثابة
الأعضاء في الجسد الواحد » وهو بهذا
لا يعرف في الوجود ثنائيات أو تناقضات ،
وعند المتصوفة أن كل شيء يفنى في غيره في

يسمى ديوانه « همسات روح » لأنه أشبه
بالمناجاة في رحاب الكون ينقلها إلينا النسيم
عبر موجات الأثير من آفاق بعيدة .

ولقد تلقف بعض النقاد هذا الديوان
بالثناء العريض الذى هو له أهل ، بل منهم
من راح ينظر له ، وفي هذا المجال نذكر
الدكتور « محمد مندور » الذى ابتدع نظرية
نقدية دعاها « الأدب المهموس » ليحدد لونا
من أوان الأدب النفسى ، ورأى أن الهمس
ليس ضعفاً أو فساداً ، وإنما تفسد الآداب
بالخطابة الغالبة على شعرنا لبعدها عن
النفس ، ويذهب الدكتور مندور إلى أن
مصدر الهمس في شعر ميخائيل نعيمة وغيره
من المهجريين « انما روحانية المسيحية وما في
كتبها المقدسة من شعر مرهف هامس حتى
لنراه هو نفسه (يقصد نعيمة) يختار لديوانه
اسم « همس الجفون » . وذلك لأن شعره
يقع في النفس موقع الأسرار التى يتهامس بها
الناس . يؤنس النفس ويشعرها بالواجب
الوطني همسا دون خطابة ولا تشدق .
والهمس عندى إحساس بالأدب المصنوع
من الحياة كقطعة منها » [النقد والنقاد
المعاصرون] .



روح متصوفة :

والديوان تغلب عليه النزعة الروحية ،
والتعبير الصوفى ، حيث تترقى حواس
الشاعر ، وتنطلق من المنظور إلى غير المنظور
على طريقة المتصوفة ، لذلك نراه يقول في
مستهل ديوانه :

إذا سماؤك يوماً
تججبت بالغُيوم

أما الجزالة والصناعة والأوزان والقوافي
وقواعد اللغة فهي ليست ذات بال إذا كانت
روح الشاعر تعانق روح الوجود وتذكر
ما فيه من توازن وتناسب ، وهكذا ينزع
نعيمة إلى اللباب ، وينفذ إلى الجوهر ،
ويتطلع إلى الصدق حتى وإن كانت وسيلة
الشاعر إلى ذلك لغة بسيطة ينأى فيها عن
اللفظ الصعب ، وحسبه أن يورد الكلام
المانوس في تعبير مألوف ، وعندما انتقد
خليل مطران في غرباله أخذ عليه غوامضه
اللغوية وإكثاره من الأوابد .

لم نشأ أن نأتى بكل آراء نعيمه في النقد
أوفى تصويره للشعر فلهذا مجال آخر ، وإنما
قصداً أن نورد من كلامه ما وافق ديوانه
وتمثل فيه ، لنبين أنه لم ينه عن شيء ثم
يدلج إليه . فجاء شعره تطبيقاً لنقده .



همس الروح :

والديوان الذى نتناوله يخفى منه
الصباح ، هامس هادئ لا يزعق فيه
الكلام ، ولا تدرى فيه الأصوات .
فالجفون همس ، والصباح يهمس ،
والقبور همس ، حتى العراك فإنه يلوح
الأطراف ، إنه همسات روح واجدة جائية في
معبد الطبيعة ، وجهتها الفضاء ، ورائدها
القضاء ، تتعامل مع معطيات الوجود برفق
وحنان وكأنها تجس جرحاً بأصابع رعشاء .
همسات روح في أرواح تقرأها فلا تكاد
تسمعها ، وإنما تشعر بدبيبها في كيائك ،
ولا تفهمها بقدر ما تستشعرها وهي تسرى
فيك وتتحد بك ، كان أولى بنعيمة أن

الوجود الواحد ، لذلك يرى نعيمه أن الانسان يعيش في وهم إذا أحس أنه يحيا « حياة مستقلة عن كل حياة » « زاد المعاد - ميخائيل نعيمة » .

ولذلك فنعيمة في قصيدة « ابتهالات » وفي غيرها يرى الله في جميع الخلق ثم يأخذ في تعديد المخلوقات من دود وموج وزهر ورميل ، ويسمع صوت الله في كل الأصوات ، فكل هذا وحدة وجودية ، لا تتفاوت في أقدارها أو مراتبها أو أثمانها . وعلى هذا يخاطب الدودة التي يستهين بها الناس ، ويناديهما على أنها أخته في هذا الوجود . يقول :

لعمرك يا أختاه ما في حياتنا
مراتبٌ قدر أو تفاوتٌ أثمان
مظاهرها في الكون تبدو لناظر
كثيرة اشكالٍ عديدة ألوان
وأقنومها باقي من البذء واحد
تجلت بشهب أم تجلت بديدان
ويستمر في عقيدته الملتزمة بنظرة الصوفية إلى الوجود فيخاطب البحر في كتابه « مذكرات الأرقش » باعتباره مهده ومهد الحياة ، وصوته وصوت الدهور ، ويخاطب البحر بقوله « يا قلبي ... » .

فالدودة أخته ، والبحر صوته وقلبه ، وسائر الكائنات والموجودات منه ومنها تأتلف جميعا في وحدة واحدة ليس فيها عظيم أو حقير ، مهما جل أودق فهي أحجام ولكنها من نوع واحد . وتبلغ فلسفة نعيمه في الوجود مداها في قصيدته « من أنت يا نفسي ؟ » فإنه يتساءل فيها تساؤلات العارف وليست تساؤلات المتشكك أو الجاهل عن الأصل الذي انحدرت منه هذه النفس التي يحملها وتحمله ، ومن هذه الأسئلة التي يوجهها إلى نفسه :

هل من الأمواج جئت ؟
هل من البرق انفصلت ؟
هل من الريح ولدت ؟
هل من الفجر انبثقت ؟
هل من الشمس هبطت ؟ ... وبعد
كل هذه التساؤلات يقرر
إي نفسي أنت لحنٌ في قد رنٌ صداه
وقعتك يدٌ فنانٍ خفى لا أراه
أنت ريحٌ ونسيم أنت موج أنت بحر
أنت برق أنت رعدٌ أنت ليل أنت فجر
أنت فيض من إله

وإذا كان نعيمة يرى أن نفسه فيض من إله فإنه يسمو بها إلى أكثر من ذلك كما جاء

في كتابه « سبعون - المرحلة الثانية » حيث يرى أن كل شيء فيها ، ويراها في كل شيء ، ولكنه لم يقو على المجاهرة بذلك . ولعله يتفق في هذا الاتجاه مع أفلاطون بل المصري الذي لا يدين بثنائية أفلاطون بل بالاتحاد التام مع المبدأ الأول بلغة الفلاسفة .

وما دامت نفسه جزءا من الوجود الواحد فإنها لا تبلى أو تموت ، والموت الذي يراه ما هو إلا دورة من دورات الحياة لذلك يقول في ديوانه

وعندما الموتُ يدنو
واللحد يفقرُ فاه
أغمضُ جفونك تُبصرُ
في اللحد مهدي الحياة

ويكرر المعنى في قصيدته « قبور تدور » وخلي الجهاد وخلي الطموح
وخلي القصور وحي القبور
ودورى مع الكون جيلا فجيلا
فهل نحن إلا قبور تدور

أو قوله في كتابه « مراد »
أن شئت مت لنحيا ، أو عش لكى تموت

لقد آمن نعيمه بفلسفات قديمة تقول بالتناسخ والحلول عندما التحق بالجمعية الثيوصوفية ، لذلك نراه يردد كلمة النرفانا التي فاه بها بوذا وهي انفصال النفس عن كل ما هو فردى واتحادها بالنفس العالمية التي ليس من حقيقة أبدية سواها ويردد كلمات لاوتسو (صيني) ويقول « وجودى في عدم وجودى » « المراحل لمخائيل نعيمة » ونمضى مع مبادئ جمعية الثيوصوفية ومع الفلسفات القديمة بالاعتقاد في دورة الحياة ويذكر هذا في عديد من مؤلفاته فيقول في « زاد المعاد » « الحياة تدور على ذاتها » . وما دامت النفس متحدة بالوجود فلإنها نحيما لتعرف الله . وفي كتابه « النور والديجور » يردد كلمات كثيرة تحمل المعنى عينه . وخلاصة القول أننا سرمديون لا نفنى ، وما نراه حلقة من حلقات دورة الحياة . فلا فرق بين نظمه ونثره في هذا الشأن .

ما أكثر كلام ميخائيل نعيمه في هذا المجال ، وله ما شاء من التخيلات والمعتقدات ، ومثل هذا الشعر وما يحمله من المعاني لا يخضع للنقد الأدبي إلا من باب الصياغة أو اللغة أو فنية العبارة الشعرية وما إلى ذلك . أما المعاني فلا قبل لنا بانتقادها

لأنها معتقدات قال بها المتصوفة من قبله ولهم في ذلك شطحات ومقامات ، وليس لنا أن نكذب إنساناً يقول إنى اعتقد في كيت . . . وكيت ، وإنى اشعر بكذا . . . وكذا . . . وكتاب هذه السطور يؤمن بالله الواحد الأحد ، خالق السموات والأرض ، وأن الروح لا يعرفها إلا الله ، وأن هناك جنة ونارا و « كل نفس بما كسبت رهينة » صدق الله العظيم .

• • •

الجوانب المادية في شعره :

يحدثنا ميخائيل نعيمه في سيرته الذاتية عن حادثاته وميله للعزلة فيها وإطالته التأمل فيها حوله من ظواهر الطبيعة ، وعندما اشتد عوده ، ونضج حسه أخذ يبحث عن المعرفة التي تقوده إلى اسرار الكون وكنهه ومغزاه . ولكنه مع هذا لم يحافظ على عفته وطهارته ، ففي أثناء دراسته في السمنار الروحي بروسيا أخطأ مع امرأة متزوجة من رجل مسلوب الإرادة ضعيف الشخصية ، ومع أن نعيمه يعرب عن ندمه إلا أنه استمر في خطيئته ، ومن أقواله في تلك الفترة عينها ما يعلنه عن كره « للتهتك والكذب والرياء » وهذا كلام لا يقاس إلا بقياس الاحراج الموجب فلما أن يكون صادقا في كلامه المكتوب وفي هذه الحالة يكذب في سرده لعلاقته بحيينته « فاريا » ، وإما أن يصدق فيما ذكره عن علاقته « بفاريا » ويكذب في كلامه الموضوع بين أقواس . إذ كيف يتهتك ويكره التهتك في فترة واحدة . إنه يستجيب للشهوة والشهوة تتنافى مع الجانب الروحي الصوفى الذي ينشده .

ليس هذا الكلام بعيدا عن موضوعنا . إنه يفسر لنا جانباً من شعره على نحو ما سيأتى ، فضلا عن أنه توطئة لعلاقات جرت له في أمريكا بعد رحيله عن روسيا حيث تعرف على امرأة متزوجة بينها وبين زوجها شجار دائم ، وكان يقيم في بيتها ، ولم يعصمه عفافه من تكرار الخطأ ، ويستمر في هذا المسلك الشائن سنوات ، ولا يحمل نعيمه نفسه الذنب ، ولا يحمله لعشيقته ، وإنما يحمله للطبيعة : « إن يكن هنالك من إثم فهو إثم الطبيعة التي جعلت ذلك الدم قابلا للالتهاب بشرارة تنطلق إليه من دم فيه مثل ما فيه من الحرارة ومن قابلية الغليان والفوران » « سبعون ٢ »

وما يعيننا من كل هذا عدة قصائد في ديوانه منها قصيدته « آفاق القلب » التي

يقول فيها :
أقلى احكم ولا ترهب
فما لي منك من مهرب
فأنت اليوم سلطان
وأنت اليوم ربان
أدري كيف ترغب

لقد استسلم لعاطفته وجعلها الربان
الذى يدير دفته ويوجهه ، فأخضع عقله
لقلبه ، فلم تعد الروح النورانية هي
الحاكمة وإنما الجسد الشهواني الحيواني .

وتفعل القوى المادية في نفسه فتخور قواه
الروحية أمام شهوة صاخبة ، فيستجيب
لندائها ، ويستبيح المحرمات ، ويحلل
المجون والتهتك ، ويقول في قصيدة « يا
رفيقي »

قل جهلنا الحرام في كل أمر
وسلكنا في كل يوم سبيلا
فأبحنا للنفس ما النفس تهوى
وشفينا من الفؤاد الغليلا
قل هبطنا على الحياة ضيوفاً
لا ولادة ندير منها خطاها

إنه جهل المعرفة الحقة ، وأباح لعاطفته
رياً حراماً يشفى غليلها ، ويمتعها بما يقطفه
من أطايب الحياة ويأكلها من جناها
المحرم ، لم يعد ولياً هادياً ، ولا ناسكاً في
البرية يتأمل الوجود ووحدته . إنه خلع
الإزار ، ولوى المسار ، وما زال يتشدق
بكلام يقنع به نفسه قبل أن يقنع به غير ،
يقول :

فجلسنا إلى خوان أنيق
بسطت فوقه الحياة غناها
وأكلنا ولم نمس برجس
وشربنا ولم ندنس شفاهنا

فهو لم يرغب أن يحرم نفسه مما تتوق
إليه ، وجعل هذا من القوى الكامنة فيها ،
ولا يرى في النزوة مضاداً لها لأنها مركبة في
النفس منذ الأزل . وكأن ما فعله استجابة
وجودية ، وطاعة لنداءات غيبية ، وإرادة
فوق إرادته لا يملك معارضتها ، وكان أحراه
أن يقرب برجسه وتمرده على الآداب والأديان .

على أنه بدأ يفيق بعد سنوات طوال على
صوت الضمير ، وراح يراقب نفسه ،
ويراجع حسابه ، ويتساءل أخيراً ما فعله أم
شر ؟ وهل هو إنسان خير أو شرير فيجيبه
ذكأؤه بأن الإنسان ليس خيراً مطلقاً ، ولا
شراً دائماً ، إنه شر وخير ينازع كل منهما



الآخر ، وشيطان وملاك يتصارعان فيه فأيهما
ينتصر يقول في قصيدته « عراك »

دخل الشيطان قلبي فرأى فيه ملاك
وبلمح الطرف ما بينهما أشد العراك
ذا يقول : البيت بيتي فيعيد القول ذاك
وأنا أشهد ما يجري ولا أبدى حراك
والى اليوم أرائى في شكوك ارتباك
لست أدري ، أرجيم في فؤادى أم ملاك

لقد أخذ يعتدل في يده الميزان ، ويقر
بصراع عنيف يدور في داخله ، الخير
والشر ، الشيطان والملاك ، فمرة يجنح إلى
الخير ، ومرة يستجيب لنداء الشر ، وكأنه
لا يملك من أمر نفسه رشداً . على أن قوله
« دخل الشيطان قلبي فرأى فيه ملاك » يبين
أن قلبه في الأصل طيب خير ، وأن الشيطان
دخيل عليه فصعب على ملاكه الطاهر دوره
الخير ، وقوله في البيت الأخير « أرجيم في
فؤادى أم ملاك » يظهر أن الشيطان
استمكن من قلبه وصار له نفوذه حتى لم يعد
يعرف لأيهما هو خاضع للشر أم للخير .
ولكنه يعود ويحب على هذا التساؤل في
قصيدته « يا بحر » بعد حيرات واستفهامات
ويقرر أن في الناس خيراً وشراً كما أن في
البحر مداً وجزراً .

ومضى نعيمه في محاسبة نفسه ،
ومراجعة مواقفه مع « بيلا » حبيبته
الأمريكية ويأخذ في الاعتراف شيئاً فشيئاً
ليبين أن ما فعله شر له ولها .

ويلاحظ أن نعيمه في تصويره لمشاعره
وهى تتعامل مع قوى الخير والشر في نفسه
يتسامى بتعبيره البسيط ، وفلسف
مواقفه ، ويتكرر لها أطراف قصصية أو درامية
تشد انتباه القارئ وتستحوذ على ذهنه
وفؤاده . حيث يتأفق آفاقاً جديدة ، ويشبع

التعبير الصافي بخطرات جميلة فيها من سمو
الخيال ، ورفع الجمال ما يجعلها قصيدة
فائقة يقرأها المرء لنفسه ولغيره من فرط
حلاوتها وطلاوتها ولا يدركه الملل .

ويصوغ نعيمه قصيدته السابقة (عراك)
في قالب آخر وبمشاعر عميقة ، ويتفنن في
توجهاتها ، ويستطرد في شعوره وتفكيره
لاستيفاء خطراته عن الصراع القائم بين
الشيطان والملاك في الإنسان فيقول في
قصيدته « الخير والشر »

سمعت في حلمى وبالعجب
سمعت شيطاناً يناجى ملاك
يقول أى بل ألف أى يا أخى
لولا جحيمي أين كانت سماك ؟
اليس أنا توأمان استوى
سر البقا فينا وسر الهلاك
ألم نصغ من جوهر واحد ؟
إن ينسى الناس أتسى أخاك ؟
فأطرق ابن النور مسترجعاً
في نفسه ذكرى زمان قديم
واغرورقت عيناه لما انحنى .
مستغفراً وعانق ابن الجحيم
وقال أى بل ألف أى يا أخى
من نارك الحرى أتانى النعيم
وحلق الاثنان جنباً إلى
جنب وضاعا بين وشى السديم

ففى قصيدة « عراك » صراع بين
الشيطان والملاك ، وكل منهما يود لو امتلك
الإنسان وسخره لصالحه ، أما في هذه
القصيدة (الخير والشر) فإن الحوار بينهما
هادئ يجري في ظل التفاهم ، فانقلب
العراك إلى عتاب ، بل ينادى كل منهما الآخر
بـ « يا أخى » ويتخذ ظهيرا وخدنا ،
ويرتضيه توأماً ، ولا يخفى ما في القصيدة
من إشارات دينية فابليس في الأصل كان
ملاكاً ، هذا إلى جانب ما أورده من النار
والنور والنعيم والجحيم والبقاء والفناء .
وهذا الشعر يوضع إلى جانب أعلى الأشعار
لما فيه من قيمة وفن ، وتعبير وحوار ، وإطار
وخيال .

نظم نعيمه قصيدته السالفتين ليبرر
مزالقه ، حيث يظهر أنه يستجيب لدواعي
الخير والشر في نفسه ، ويتفاعل مع ظواهر
الخير والشر في العالم . ففى قصيدته
« عراك » يدور الصراع بين الشيطان والملاك
في نفسه ، وفي قصيدته « الخير والشر »
يتحاوران في العالم الخارجى ، فلا نفسه في
منأى عن الوجود ، ولا الوجود بعيد عن

نفسه بل يشملها ونفسه جزء من هذا الوجود الواحد . فهو غير معصوم من الزلل .

ولكن هل يتوب الشاعر وينيب ؟ لا . إنه يعود مرة أخرى إلى الخطيئة مع « نيونيا » وهي امرأة أمريكية متزوجة تحب الفن وتبقى في عشرته من عام ١٩٢٩ وحتى لحظات الوداع الأخير عندما غادر أمريكا عام ١٩٣٢ ، وتنتج لنا هذه العلاقة عدة قصائد بالانجليزية نجدها مترجمة في « همس الجفون » .

ويتحدث نعيمه في « سبعون » عن تجاربه هذى ، ولا يفوته إبداء الندم وذكر الألم إزاء كل تجربة ، ولعل قواه العاقلة كانت تعنفه وتلومه على أفعاله ، ويبد نفسه في ثورة من جراء خطراته ، وأفكاره اللوامة ، فيلجأ إلى تخدير هذه الخطرات والأفكار التي تنغص عليه حياته ، وفي ديوانه قصيدة تناول هذا المقطع من مناجاته لنفسه في خلواتها فيقول في قصيدته « تخدير أفكار »

بربك أفكارى دعيني سابحاً
ببحر وجودى دودة بين أسماك
ضريراً أصلاً أبكماً متجلبباً
بجهلى وضعفى دون علم وإدراك
فنصحك قنوية وصدقك حبة
من القمح فى اكداس تبين وأحساك
وكم صدقت غموتك النفس سابقاً
فما كان أغباها وما كان أقساك

فهو لا يريد أن يفتق مما هو فيه ، ولا يرغب في بقضة عقل ، أو صحوة نفس ، إنه يود أن يستمر حياة اللذة المنعشة ، والحيوية الدافقة . ويبدو أن الندم والألم اللذين

يذكرهما في سيرته لم يكن لهما صفة الدوام ، وإنما هما من ثورات النفس التي لا تلبث أن تعاود سيرتها . وأى ألم وأى ندم يديهما في « سبعون » وهو يترك العنان لجسده ليقود قواه الروحية . وما أكثر مغالطاته في تجاربه فيقول عن « نيونيا » لم يكن يشغلها من شئون الحياة غير إرضاء نزواتها الجسدية . أما الأمور التي كانت تشغلنى بغير انقطاع أمور الحياة والموت والمصير والمآب والخير والشر ... » وكان نيونيا كانت تشبع غريزتها بنفسها وليس بنعيمه المشغول بالغاية والوجود .

لقد ترفع نعيمه في ديوانه عن الوصف الحسى ، حتى إننا ما نعرف في أى موضوع يتحدث قصيدته ، فلم يكن يسجل الشيء عينه الذى يقع له ، وإنما كان يذكر أثره في نفسه مما يجعل شعره أو بعضه مبهما غامضاً ، وكأننا ننأمل صوراً تجريدية غابت عنها الدلالات ، وهناك دواوين كثيرة تفهم من سياق موضوعاتها ، ولكن معظم ديوان نعيمه يتعذر استيعابه بمعزل عن كتابه « سبعون » فقد بين لنا من خلال اعترافاته المناسبات النفسية لبعض شعره .

● ● ●

همس الجفون :

ويعد ديوان نعيمه « همس الجفون » جديداً في الشعر العربى الحديث ، فقد خلا من كل الأغراض التقليدية القديمة ، وهو « ترجمة نفس » كشف فيه جوانبه الروحية والمادية . وقد جدد نعيمه في الشعر دون أن يكسر قواعد النحو واللغة ، أو يتكبر على عروض الخليل ، أو يتنكر للأطر التقليدية العمودية ، وقد تند عنه أشياء قليلة إلا أنها



لا تفسد ديوانه ، ولا تقلل من اجتهاده ، فقد التزم بالقافية الواحدة في قصائده ، وغيرها في غيرها ، وجعل لبعضها أفضالاً تشبه الموشحة القديمة ، ولأن كثيراً من شعره يتعلق بالوجود ، والوجود تكثر فيه الثنائيات والمتناقضات التي كان يحاول أن يوحد بينها ، فإننا نلقى في شعره كثيراً من الكلمات المتقابلة ، وكان يسترسل في وصف شعوره وتصوير خواجه في تسلسل شعورى رابط لصوره ومعانيه وأحيلته . وفي بعض القصائد كان يفصل القول ليبين أسبابه ، ويعدد الأحوال التي يمر بها ثم يعود فيوجز تجربته ، ويلخص مبتغاه في المقطع الأخير كما في قصيدة « من أنت يا نفسى ؟ » وهناك أبيات تدل على جرأته في تصوير أفكاره وعواطفه الجياشة تجاه الإرادة الإلهية وفي الاتحاد بالوجود .

ولم يخل ديوانه من وصف الطبيعة وبعض أركانها وظواهرها ، ومواكب ألوانها وألحانها كما أدركها بذهنه ، أو عرفها من خلال تجربته مثل « النهر المتجمد » والحكمة عند نعيمه تستقيها من السياق العام للقصيدة ، كما تقع عليها في بيت واحد مثل قوله :

ذمك الأيام لا ينفعك
فهى لا أذن لها تسمعك

والديوان كله صدى مباشر لتجارب الشاعر الحسية كما عايشها ، ولتأملاته النفسية وخلجاته العاطفية كما عاها .

● ● ●

وعاد الطين للطين :

وكان آخر ما نظمه الشاعر بالعربية قصيدة « الآن » على حد قوله في « سبعون » أما رواية الديوان فإنها ليست الأخيرة . على أية حال يقول في القصيدة :

غدا أعيد بقايا الطين للطين
وأطلق الروح من سجن التخامين
وأترك الموت للموت ومن ولدوا
والخير والشر للدنيا وللدين
والبس العرى درعا لا تحطمه
أيدي الملائك أو أيدي الشياطين

لقد وفي نعيمه بقوله ، وكان لابد أن يفى استجابة لسنة الحياة ، فأعاد الطين إلى باطن الأرض ، وأطلق السروح من سجنها إلى بارثها ، وجاز حدود السمع والبصر ، ولعله أدرك « الآن » في رحلته الأخيرة ما كان يتوق إلى إدراكه في رحلته الأولى ◆

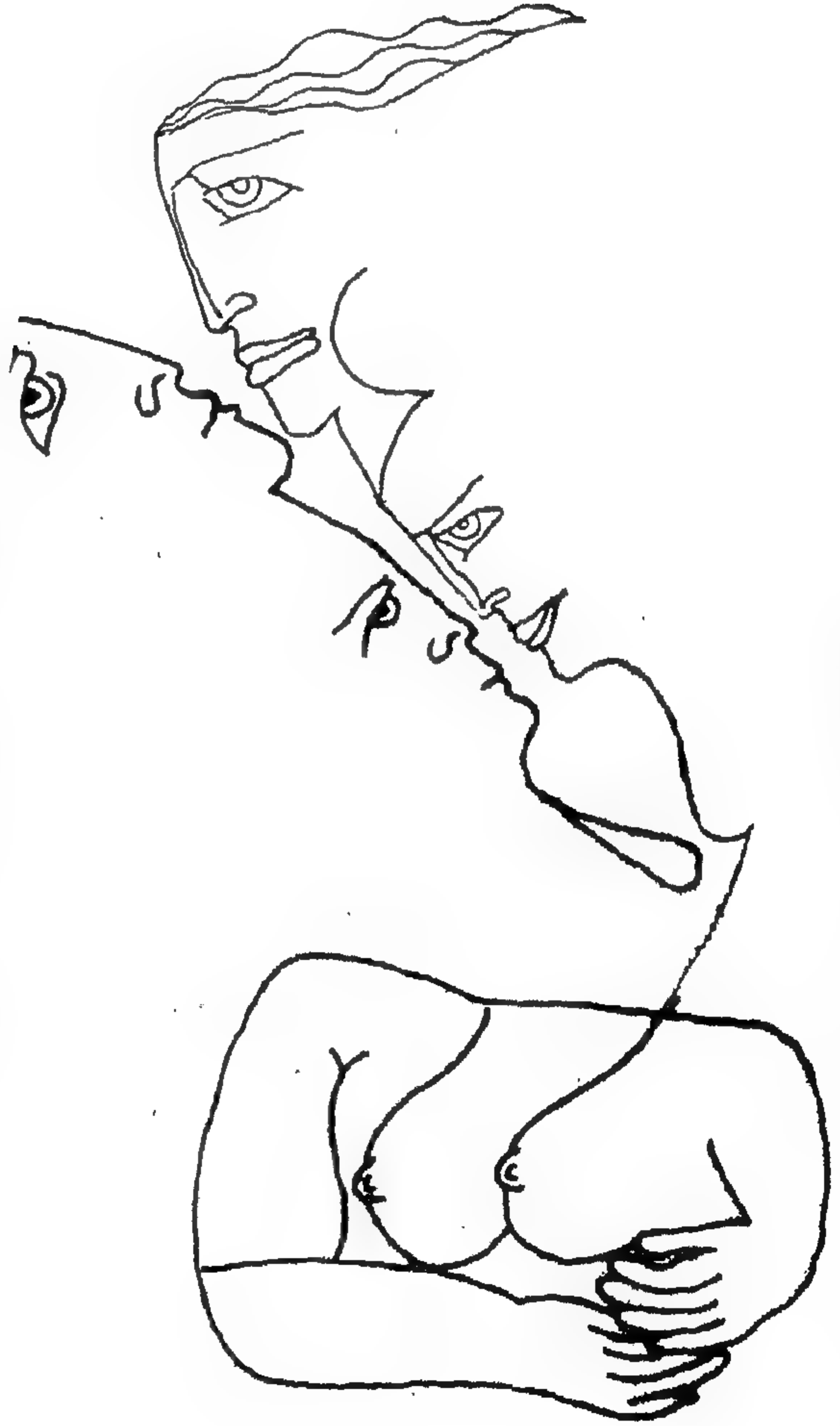
الأسباد

طارق المهدوى

وهو يسير بمحاذاة مصرف القرية في طريقه إلى معرض الأدوات الكهربائية ، استرجع سمير كيف بدأت علاقته بصفية منذ كانت تلميذته بالمدرسة الثانوية وكتب لها على إحدى صفحات دفترها « أحببك » فأجابته على صفحة أخرى « وأنا أيضاً » ، وبعد ذلك رتباً سوياً أمكنة وأزمة اللقاء . ونظراً لأن سمير ليس واحداً من أهل الطريقة التى ينتمى إليها الشيخ عبد الرحمن والد صفية ، ونظراً لأن العهد الذى ورثه أهل الطريقة عن الأجداد يعتبر مصاهرة الأغراب من المحرمات ، فقد رفض الشيخ عبد الرحمن طلب سمير بالزواج من ابنته رفضاً قاطعاً وسارع بتزويجها للشيخ عبد الرحيم لأنه واحد من أهل الطريقة رغم أنه قصير وبدين بشكل ملحوظ ، ترك الزمان بصماته عليه فى غير موضع ، له من الزوجات ثلاث على قيد الحياة غير اللواتى دفنن بيديه ، وله من الأولاد والأحفاد بضع عشرات . خرج سمير من المعرض حاملاً صندوقاً خشبياً كبيراً مليئاً بالأجهزة والأدوات الكهربائية ، وفى جيبه نسخة من عهد الطريقة أعطتها له صفية بناء على طلبه بعد أن سرقتها من دولاب زوجها .

* * *

جلس أهل الطريقة القرفصاء على شكل دائرة تحيط بالشيخ عبد الله شيخ مشايخ الطريقة لضمان حسن الاستماع إلى حديثه عن واجبات العباد لإرضاء الأسباد ، وبينما هم يتداولون الشيثة فيما بينهم انقطع التيار الكهربائى ففرقت القرية برمتها فى ظلام دامس ، أعقبه صوت قوى لطبول



وحشية ، ثم اخترق الأذان رجع صدى قادم من قرار عميق
بدا لكل شيخ أنه يجلجل في أذنه بمفرده ، فارتعدت الفرائص
وتداخلت صيحات الفزع المصحوبة بالبسملة والحوالة
والاستعاذة وتلاوة التمام .

— بسم الله الرحمن الرحيم . . . ولقد خلقنا الانسان من
صلصال من حمأ مسنون والجنان خلقناه من قبل من نار
السموم . . . صدق الله العظيم .

— الرحمة واللفظ يا أسيادنا يا أهل الحضرة ، بماذا تأمرون
عبادكم الضعفاء ؟

— نريد زوجة من الأنس لكبير الأسياد الأرضية مولانا
طاروط ، يدخل بها في الليلة الكبيرة ثم يعيدها إليكم لتدير
شئونكم حسب أوامره الرشيدة .

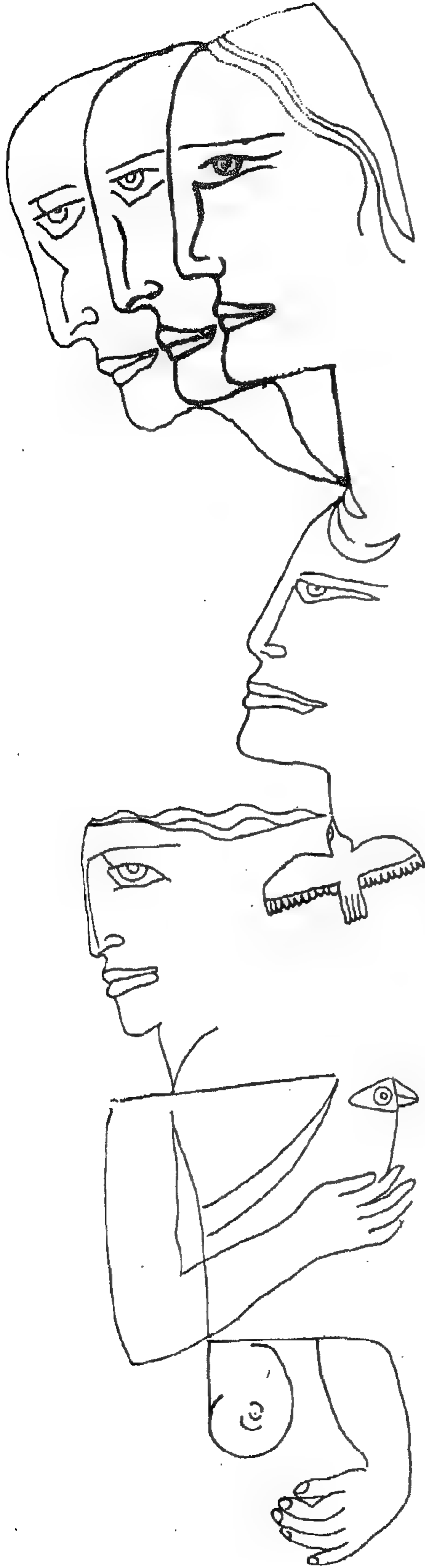
— حصلت البركة يا أسياد ، والله لقد حلت علينا بركة
مولانا طاروط .

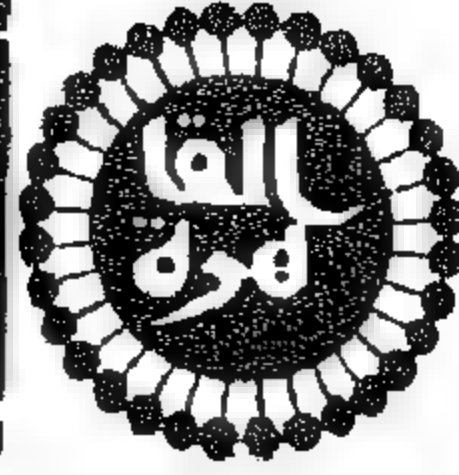
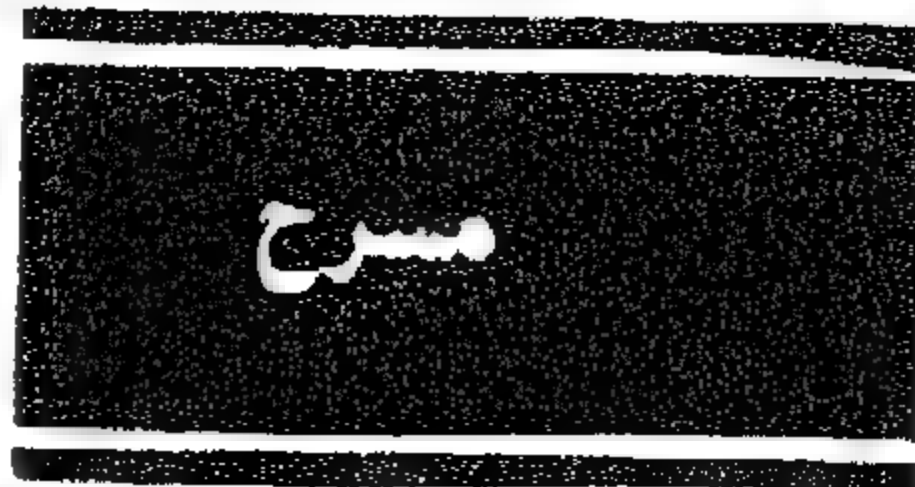
— بسم الله الرحمن الرحيم . . . قال عفريت من الجن انا
أتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإن عليه لقوى أمين . . .
صدق الله العظيم .

اهتزت الجدران مع قرع الطبول الوحشية قبل أن يسدل
الصمت أستاره ، ولما عاد التيار الكهربائي . .

انفرط عقد الطريقة وذهب كل شيخ يحصى حريمه راجياً أن
يكون الأسياد قد اصطفوه للمصاهرة ، فلما التأم الشمل
اكتشف أهل الطريقة أن الأسياد اختاروا صفية زوجة لكبيرهم
طاروط . وعملاً بالنصوص الواردة في العهد الموروث عن
الأجداد فقد طلق الشيخ عبد الرحيم زوجته صفية لكي تحافظ
على علاقتها الزوجية المباركة بالأسياد ، كما حظيت بلقب
الشيخة الطاهرة ، وبعد أسبوع حلت الشبيخة صفية الطاهرة
بالمقام الذي كان قد تم أعداده خصيصاً ليليق بإقامتها ،
وشرعت في استقبال العباد لترشدهم في شئون دينهم
ودنياهم .

بعد يوم عمل طويل زاد فيه عدد المريدين على الألف ، أتى
بعضهم من على بعد عدة مئات من الكيلو مترات طمعا في
الحصول على نصيب من معجزات الشبيخة صفية الطاهرة في
شفاء العلل والعاهات وعلاج المشاكل والأزمات ، وبعد ان
امتلا صندوق النذور حتى آخره ، أغلقت صفية الكوة
الصغيرة التي تطل منها على زائريها ودلفت إلى الداخل حيث
خلعت عبائها البيضاء الفضفاضة ، ثم أخذت تخلع ما تحتها
قطعة تلو الأخرى وهي تلقى بكل منها في اتجاه ، فلما عادت إلى
سيرتها الأولى تسلفت بهدوء شديد لتستلقي على الفراش الذي
كان سمير قد سبقها إليه ◆





الوجه الغائب .. ولعبة الأنثى في دماء على ستار الكعبة

د. نهاد صليحة

الحجاج ، وربيع وجها آخر . أما صراع السلطة المدمر العقيم بين ملوك الطوائف في النص الأول فيتردد هنا في صراع ثالث الوزراء ويحمل نفس الملامح الكاريكاتورية ، والرنة الفكاهية الساخرة .

وقد تفقد خيوط التواصل التيمية هذه بين النصين إلى خلق انطباع زائف بتماثل بينهما ، خاصة وأن دماء على ستار الكعبة تبدأ على مستوى الاسقاط التاريخي على الحاضر من حيث انتهت الوزير العاشق وتستأنف قراءة التاريخ بعد سقوط فلسطين . فالوزير العاشق تنتهي باننيار الاسلام في الاندلس ، وصمت الصلاة في مآذنها ، بينما تبدأ دماء على ستار الكعبة باننيار حصن الاسلام في مكة ، التي تصبح رمز الأمة العربية ، وذلك بأيدي قائد من أبناء العقيدة ، لا عدوا من خارجها . وكان فاروق جويدة يستكمل في نصه الثاني قراءته الرمزية المقنعة الخاصة في التاريخ العربي المعاصر في الحقبة الانتقالية العنيفة المتأزمة التي تلت سقوط فلسطين ، والتي عاصرها جيله .

ورغم أوجه التشابه العديدة بين المسرحيتين إلا أن دماء على ستار الكعبة

في مسرحيته الشعرية الأولى ، الوزير العاشق ، استخدم فاروق جويدة قناع التاريخ ليعلق على الحاضر وكتب مراثية موجعة في ضياع فلسطين ، جسدها دراميا في سقوط الاندلس . وكانت صراعات ملوك الطوائف هي المرأة القديمة جلاها الشاعر فانعكست على صفحاتها الصراعات الحديثة التي مزقت أوصال الأمة العربية . واختار جويدة لمسرحيته الأولى هذه بنية أوبرالية - ملحمية مبتعدا عن الواقعية التاريخية ، وأضاف إلى بطله المحوري الملحمي ابن زيدون لمسة مأساوية إذ جعله أحد أسباب الاننيار رغم أحلامه وجهوده ونواياه الطيبة . أما ولادة فقد تحولت من شخصية تاريخية لها ملامحها المميزة وسيرتها المعروفة إلى رمز للوطن وللضمير الشعبي ، وكان أبو حيان الكورس المعلق على الأحداث ، المفسر خباياها ، المبرز دلالاتها . وعلى الطرف النقيض من ابن زيدون جاء ربيع رمزا للخيانة وفساد السلطة التي تمهد الطريق أمام قوى الاغتصاب الأجنبية .

وفي مسرحية جويدة الثانية ، دماء على ستار الكعبة يلمح القارئ خيوط اتصال تيمية واضحة بين التجريبتين : فالتاريخ هنا قناع كما كان في الوزير العاشق ، وسلام هو امتداد لأبي حيان ، وسعاد صورة مكثفة لولادة ، بينما ابن زيدون واحدا من أوجه

تتميز ببنية دلالية مركبة ثرية ، تمثل تطورا ملحوظا في شعر جريدة المسرحي ، وتكشف عن وعيه المتزايد بالبعد المسرحي الخالص في الدراما الشعرية ، أى بخصوصية المسرح وامكاناته كوسيط في عملية الاتصال ، ويتجلى هذا الوعي في الجدلية المسرحية الصرفة التي ينبثق منها النص في مجموعه ، وهى جدلية الوجه والقناع ، أو جدلية التتبع ، كما يتضح في المساحة الواسعة التي يتيحها النص للإبداع الاخراجي .

وإن فكرة التتبع التي تمثل جوهر العملية المسرحية (باعتبارها أولا وأخيرا لعبة أفنعة) هى مصدر الإلهام في هذا العمل ، فالشاعر هنا يستلهم المسرح في تشكيل رؤيته تشكيلا فنيا كما فعل شعراء كثيرون من قبله ، وعلى رأسهم شكسبير ويبدو أن فكرة الوجه والقناع قد شغلت جريدة سنين طويلة قبل أن يكتب مسرحيته هذه . ففى ديوان شمس سيبقى بيتنا نشر عام ١٩٨٣ - أى قبل كتابة المسرحية بأربعة أعوام أو يزيد ، وبعد اتمام الوزير العاشق بعامين ، يجد القارى قصيدة سيربالية الطابع تطرح رؤية للضياح في إطار جدلية الوجه والقناع . فالقصيدة (التي تحمل عنوان وضاعت ملامح وجهى القديم) تصور فنانا فقد هويته وغابت حقيقته في زمن القهر والخوف واللامبالاة ، في زمن

يعيش بزيف الكلام وزيف النقاء . . . وزيف المدائح

ويترجم جريدة فقدان الهوية إلى صورة تحطم الوجه وانطماس الملامح وصمت اللسان . وينطلق الفنان في تجوال طويل بحثا عن الوجه الضائع ، وفي رحلته وسؤاله يلتقى بلامح مبعثرة في ذكريات الناس ، ويتحول الوجه الضائع إلى رمز متعدد الدلالة يجمع بين الحلم والاسطورة . لكن السؤال يبقى :

ترى أين وجهى . . . ؟

ويقرر الفنان في النهاية أن يستعيض عن الوجه المفقود بقناع مرسوم ، فيحضر « لونا وفرشاة رسم » ، وإذ ينهمك في رسم القناع يبدأ في التذكر ، وتتحول العملية الفنية من عملية تزييف واختلاق لقناع يخفى الفراغ ، إلى عملية استكشافية تقود إلى الحقيقة . والحقيقة التي تتكشف للفنان هى حقيقة الابداع التي تحرره من سجن الذات

والبحث عن وجهه القديم ، ومن سجن الزيف في زمنه العقيم ، وتطلقه حرا يؤكد وجوده الحقيقي من خلال فنه فتتوحد ذاته بالعالم ، وتتجسد ملامحه « على كل باب » و « فوق المآذن / فوق المفارق . . . بين التراب » ، و « وسط السحاب » .

وإن الفنان في هذه القصيدة يعثر على وجهه الحقيقي من خلال القناع المرسوم ، وهو ينطلق في رحلة بحث دائرية تنتهى باكتشاف شبه أوديبى ، فالفنان يبدأ

بالبحث عن حقيقته الإنسانية في الواقع والحلم والأسطورة وينتهى باكتشافها في حقيقته الفنية .

وهكذا الحال في مسرحية دماء على ستار الكعبة . فالفنان فاروق جريدة يبحث عن الحقيقة المتمثلة في وجه عدنان الغائب ، بدلالاته المتعددة ، وسط عالم من التتبع والأفنعة ، وينتهى باكتشافها في كل الأفنعة وخاصة في قناع الحجاج . وتتخذ رحلة البحث في المسرحية ، كما في القصيدة ، التي تبدو وكأنها خطة كروكية للمسرحية ، أو بروفة مختصرة لها شكلا دائريا ساخرا يذكرنا بالفورمة البوليسية ، ودراما التحقيق والبحث الساخرة الدائرية التي ابتدعها سوفو كليس في مسرحية أوديب لأول مرة . إن أوديب يبدأ بالبحث عن مجرم تسبب في اللعنة التي نزلت على المدينة وذلك على المستوى الواقعي ، ويمضى البحث من خلال الرسل وشهادة الشهود ، ويتنقل من

مستوى الجرم الواقعي (قتل الملك لايسوس) إلى مستوى الجرم الميتافيزيقي (معارضة الأقدار) ، لتنتهى المسرحية باكتشاف أن المحقق الباحث عن الحقيقة هو المجرم الذى تسبب في الطاعون ، وهو الناصر المعارض للقدر الذى يجرى البحث عنه . وفي مسرحية دماء على ستار الكعبة نجد حبكة ، أو هيكل سرديا مائلا . فالحجاج يبحث عن ناسر خارج على القانون ، ومعرض للناس على الثورة ، يدعى عدنان ، ويتمخض البحث عن تحقيق وتعذيب ومحاكمة وشهادة شهرد - وهى المسارات المألوفة في الدراما البوليسية ، ثم يقضى التحقيق إلى اكتشاف مثير وهو أن المحقق هو المجرم نفسه ، أى أن الحجاج الحاضر هو عدنان القديم الغائب .

وكما تنتقل بنا رحلة بحث أوديب مستوى الواقع الراهن في طيبة إلى المستوى الدينى أو الميتافيزيقي ، لتتحرك رحلة بحث الحجاج على مستويات عدة متكاملة ، في فضاء درامى تمتزج فيه كل الأزمنة والامكنة ، تنتظمها جميعا جدلية الوجه والقناع . فعلى المستوى الفلسفى مثلا تفرز جدلية الوجه والقناع جدلية المطلق والنسبى ، أى جدلية الفكرة المثالية الكاملة في المطلق أو التجلى النسبى الناقص للفكرة في التاريخ . ويفرز الجدل بين المطلق والنسبى جدل الأسطورة (المفسرة للوجود وقوانينه) ، والتاريخ بأحداثه الواقعية وأمكنته وتواريخه . وعلى مستوى آخر تتحقق جدلية الوجه والقناع في



جدلية العقل والجنون ، إذ نجد طرق الصراع المحورى فى النص وهما الحجاج وسعاد يتهمان بالجنون فى مواقع عديدة فى النص ، وعلى مستوى اللغة نجد تقابلا بين الشعر الحقيقى والشعر الزائف فى مديح الشعراء ولغو الوزراء .

لقد أقام فاروق جويده فى الوزير العاشق جدلا بين الماضى والحاضر فى إطار صيرورة التاريخ . ونحن نلمح نفس الجدول فى دماء على ستار الكعبة ، لكنه جدول فرعى هنا ولا يمثل محور هذا النص الذى يتشكل فى المساحة الضبابية الغامضة بين التاريخ والأسطورة ، بين الزمن واللازمن ، بين الواقع والرمز ، وبين المعان وتجلياتها الملموسة . فالمسرحية تبدأ بحادث جليل ، هو هدم الكعبة ، يحوله جويده من حادثة تاريخية ترتبط بزمان ومكان محدد إلى حدث رمزى يؤذن بنهاية عالم وبداية آخر ، بنهاية عالم الحقيقة والمثل العليا ، وبداية عالم الزيف . ويحقق جويده هذا التحول الرمزى لحادثة هدم الكعبة فى البداية عن طريق القصص التى ينسجها العامة حول الحجاج والتى يلح عليها عنصر الخرافة ، وعن طريق الإشارة إلى أزمنة تاريخية أخرى . ففى الافتتاحية يصيح صوت : « هل جاء كسرى . . أو ترى قد جاء عام الفيل ؟ » ويرد صوت : « قد جاء عام الفيل » ، ويضيف صوت : « هذا هو قل جاء يفتصب الربوع الطاهرة » .

وبعد هذا التحول الرمزى للبداية الذى يفرز التقابل بين عالم الحقيقة المتمثل فى الكعبة ، وعالم الأقنعة بعد هدمها ، يشرع جويده فى بناء مستويات النص المتعددة ليطابق عالم الحقيقة بعالم الأسطورة عن طريق سعاد التى تستدعى فى آن واحد مريم العذراء ، وإيزيس الباحثة عن زوجها فى كل مكان ، وإلهة الأرض فى أساطير الإخصاب الوثنية ، وعن طريق عدنان الذى يمثل روح الوجود ، وجوهر العدل واليقين ، ثم يجسد جويده عالم الأقنعة فى صورة اللعبة السياسية السلطوية المتجددة دوما على مر التاريخ ، فيصبح التاريخ « سركا » - وهى استمارة ترد فى متن النص ، ويصبح الحجاج قناعاً يلخص كل التجليات الزائفة الناقصة لوجه الحق والعدل - وجه عدنان ، ورمزاً لكل الفاشمين على مر التاريخ . وبعد أن يتحول التاريخ إلى سر ك يعرض لعبة السياسة التى تقوم على الزيف والتنعق ،

والتي تمارس الجنون باسم العقل ، وتتحول الأسطورة إلى موطن الحقيقة والعقل ، الذى يسميه المتقنعون جنونا ، تكتسب المسرحية بعدها السياسى والفلسفى .

وإذا كان نص فاروق جويده يتقدم فى مسار دائرى على مستوى الحكبة أو الهيكل السروى ، وي طرح عدداً من الجدليات المضمونية التى تفرز بعده الفلسفى والسياسى ، إلا أن ثمة جدلية بنائية محورية تتنظم شكله ومضمونه ، وهى جدلية الوحدة والتعدد ، أو التكاثر عن طريق تعدد الخلايا وانقسامها (proliferation) . فالحجاج المائل أمامنا على خشبة المسرح هو عدد من الأقنعة الزائفة : للحجاج التاريخى ، ولعدنان ، ولعبد الناصر . وقناع الشعر الزائف يتوالد ويتكاثر فإذا بنا إزاء ثلاثة شعراء ، وهناك أيضا الوزراء الثلاثة ، ثم الشهود الثلاثة ، ثم أقنعة عدنان الثلاثة الزائفة التى يرتديها الوزراء ، ثم نجد فى نهاية المسرحية التجليات الصادقة لوجه عدنان فى الأصوات الثلاثة الصائحة من الصالة « أنا عدنان » . وبين التجليات الصادقة المتعددة ، للوجه الواحد ،



سميحة أيوب

والأقنعة الزائفة المتكاثرة التى تخفى وجه الحقيقة لتحقيق معنى النص ومبناه .

وفى ضوء هذا التحليل الموجز لنا أن أنسب صيغة مسرحية لتنفيذ هذا النص على خشبة المسرح هى صيغة المسرح المسرح التى تشير إليها بوضوح الاستعارة المسرحية الصرفة التى ينبثق منها العمل ، وهى استعارة الوجه والقناع ، كما تشير إليها صورة « السيرك » التى ترد فى النص ، وتوحى بها مفارقة العقل والجنون . لكن المخرج الفنان هانى مطاوع لم يختار أن يسلك هذا السبيل فى عرضه الذى قدمه على خشبة المسرح القومى ومثله فريق رائع من صفوة فناني المسرح فى مصر على رأسهم سميحة أيوب ويوسف شعبان . لقد التزم هانى مطاوع فى الجزء الأكبر من العرض بالإطار التاريخى الذى يوحى به اسم الحجاج ، متناسيا أن الشخصية التاريخية فى النص ليست سوى قناع ضمن أقنعة كثيرة ، فأحالا إلى التاريخ على حساب البعدين الأسطوري والمسرحى للعرض ، مما جعل البعض يحشون عن شخصية الحجاج التاريخية ويغضبون حين لا يعثرون عليها . ولم يقتصر الإطار التاريخى نوعا ، الواقعى نوعا ، على الديكور والملابس ، بل تخطاها إلى الحركة واسلوب التمثيل فكان اللقاء فى مجموعة إما واقعية أو خطايباً وكذلك كانت الحركة . لقد كنت أتمنى لو أدرك المخرج أن مفارقة العقل والجنون هى مفتاح دورى سعاد والحجاج وأن عليهما أن يشكلتا دوريهما فى إطار هذه المفارقة الموحية الكثيفة الدلالة . لكنه ترك سعاد قابضة فى منطقة الأداء الواقعى الذى يعلو حيناً فيصبح خطابة . ورغم حرارة السيدة سميحة أيوب وقدرتها الفذة على اقناع المتفرج بصدق ما تقول ، وعلى عزف شتى الانفعالات والمشاعر على أوتار صوتها العذب الرخيم ، إلا أن تجاهل بعد الجنون فى أدائها للدور أضر بالشخصية وأفقدتها طاقة إيحائية هامة . إن شخصية سعاد فى النص المطبوع هى إيزيس ، والأرض الأم ، والأم العذراء ، لكنها أيضا تستدعى إلى الذهن أوفيليا التى جنت حين قتل حبيبها والدها ، فحملت زهورها ومضت تغنى حيناً لحبيبها الغائب ، وحيناً لوالدها النائم فى الأرض الرطبة الباردة . كذلك تستدعى سعاد واحدة من شخصيات الرواى الانجليزية دكينز الشهيرة وهى شخصية مسز هافيشام



انقاذها من الغرق في بحر الخطابة والواقعية .

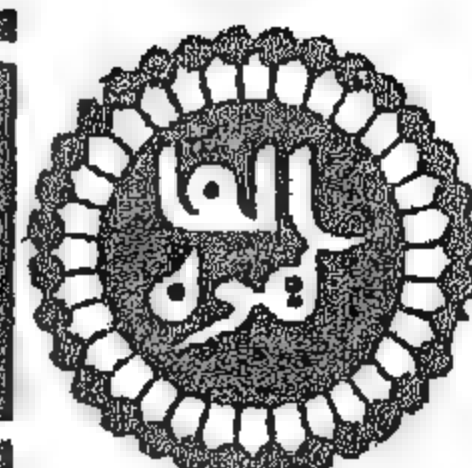
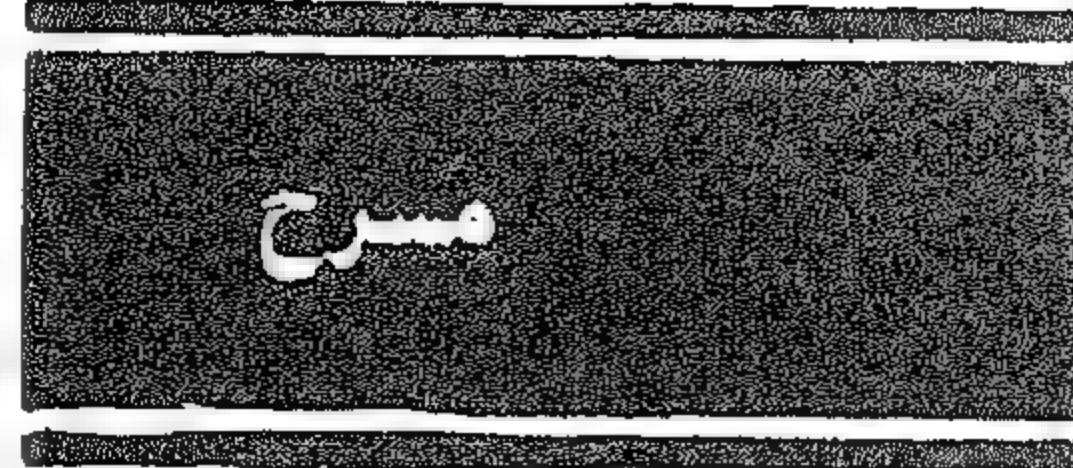
وأخيرا ، ورغم اعترافنا بالجهد الكبير الذى بذله المخرج الشاب الفنان ، ورغم احترامنا لموهبته ، لايسعنا إلا أن نسجل احتجاجا شديدا على مشهده الافتتاحى الذى اتسم بالبرودة الشديدة والافتعال رغم ما يتيح من فرض الابداع للمخرج . لقد جاء سرياليا أو حتى تقريريا حماسيا . لقد رأينا فتاة ترتدى الكعب العالى وتتهادى على المسرح فى ثوب يرتقلى فاقع لامع لتخبرنا بأن الكعبة قد هدمت ، ورأينا سلام فى ثوبه الأبيض الناصع يخاطبها فى ثبات - حركى وصوق - وهذوء قاتل - وكنت أتوقع أن يتصرف المخرج فى هذا المشهد تصرفا اخراجيا ابداعيا ، فهو مشهد يصور - كما ذكرت آنفا - انهيار - عالم وبداية آخر ، ويوحى الحجاج بكسرى ، الجبار التاريخى ، وهرقل ، الجبار الاسطورى .

أما موسيقى العرض والحانه فقد صممها الفنان الموسيقار سليمان جميل ، وكانت فى مجموعها تصويرية الطابع ، حماسية تحريرية فى الأغنية الأخيرة . ورغم جمال الموسيقى وجدتها الصوتية التى تنبع من تركيزها على آلات النفخ إلا أنها لم تلعب دورا دراميا فى إبراز دلالات النص ومستوياته ، فظلت موسيقى جميلة تفتقد الالتحام مع خشبة المسرح .

ورغم كل انتقاداتنا للاخراج يبقى هذا العرض عرضا جيدا نظيفاً مخلصاً يساهم فى بناء صرح المسرح الشعرى فى مصر ، ولو أنه يظل نص الشاعر ◆

بطلته على تنوع الأداء والهروب من غنائية وخطابية النمط الايقاعى الرتيب المتكرر . ولو أن ذلك لا يعنى المخرج والمثلة من المسئولية ، فقد شاهدت الممثل الانجليزى توم مورتنى يؤدى شعرا مماثلا ويضفى عليه إيقاعات الحديث العادى . وكذلك فعل هنا ممثلنا المسرحى العظيم يوسف شعبان . لقد غزل يوسف شعبان خيط أداء ذهبى يمزج الجد بالهزل ، والتقمص بالتمسرح ، والصدق بالطاوسية ، فحقق مفارقة الوجه والقناع ، والعقل والجنون الكامنة فى دوره . أما ابراهيم الشامى فقد جاء أداءه زصينا تقليديا كما عودنا وكأنه ضل الطريق إلى مسلسل دينى تلفزيونى . وتألفت مفارقة الوجه والقناع فى أداء خالد الذهبى ومصطفى كمال لدورهما كتجليات صادقة لوجه عدنان ، وفى أداء محمد الشويخى ، وعلى قاعود ، ومحمد أبو العين لأدوارهما كأقنعة زائفة . لقد كان مشهد الشهود الثلاثة والأقنعة الزائفة الثلاثة أفضل مشاهد العرض وأقواها إذ جسد الأول البعد الأسطورى والدلالة الفلسفية للوجه ، بينما أبرز أسلوب الطرح الكاريكاتورى ، واطار صندوق الدنيا فى المشهد الثانى فكرة التقنع الكامنة فى النص ، ويلور دلالاتها السياسية والفلسفية معا . وكنت أود لو لم يؤخر هانى مطاوع إدخال صيغة اللعبة المسرحية إلى عرضه حتى الجزء الثانى ، فقد ظلت هذه الصيغة المحورية حاضرة على مستوى الكلمة ، غائبة على مستوى التجسيد المسرحى من أداء وحركة واضاءة وديكور حتى الجزء الثانى ، وذلك رغم جهود يوسف شعبان ووزرائه الثلاثة فى

فى رواية التركة العظيمة المنتظرة (Creat Expectations) تلك السيدة العجوزه التى اختفى حبيبها يوم زفافها فاحتفظت بمأدبة العريس وثوب الزفاف سنين طويلة حتى بل الثوب واصفر لونه ، وغطى المائدة والطعام المتعفن نسيج العنكبوت . ولم تساهم الحركة المسرحية التى رسمها هانى مطاوع لبطلته بأى درجة فى كسر النمط الواقعى الخطابى للأداء ، وكان الجمود والفقر طابعها العام . ولا أدري لماذا جعل هانى مطاوع سميحة أيوب تدخل إلى المسرح حاملة ثوب الزفاف فى صندوق وكأنها تلميذة تحمل حقيبة مدرسة ، أو ذات الرداء الأحمر تحمل صندوق الطعام لجذتها ؟ ولا أدري لماذا جردها وسط المسرح فى مواجهة الجمهور فى مشهدها الأول الذى تناجى فيه عدنان ، وجد المجموعة خلفها فى شكل هلال - وكأنه يرسم علما يحوى هلالا ونجمة وحيدة . وربما كان النص مشغولا بعض الشئ عن الرنة الخطابية التى شابت أحاديث سعاد فى بعض المواقع إذ جاءت تتسم بتكرار وحدات الإيقاع تكرارا منتظما يفتقد التنوع اللازم للحديث الدرامى ، ويتكرر بعض الصيغ اللغوية والمعانى كأن تقول سعاد مثلاً فى المشهد الأول فى الجزء الأول من المسرحية « لكنه والله أبعد من بعيد » . ثم تعود بعد ثلاثة أبيات لتقول : « لكنه والله أبعد ما يكون » . أو أن تقول فى نفس الموقع : « عدنان فى عمرى رجاء / عدنان فى قلبى صباح » . وكنت أتمنى لو جسد جويده جنون سعاد فى بنية النظم وإيقاعاته بدلا من الاكتفاء بتقريره إذ كان من شأن ذلك أن يساعد



دماء الكعبة في التطبيق الفني

د. كمال عيد

المسرحية الشعرية ، أى عند كتابة النص الشعري في الدراما .

ب- اللقاء في المسرح الشعري ..

وأقصد باللقاء (فن الأداء التمثيلي ، أو فن الممثل في المسرح الشعري . والمسرح (فعل) كما يقول أرسطو . والفعل لا مفر من حدوثه على المسرح واقعاً حياً ، سواء كانت الكلمة شعرية أم نثرية . لكن نظل مشكلة هذه الكلمة ، ومن ثم العبارة ، فالجملة ، شعراً حياً ومتألقاً في الوقت ذاته . فما العمل إذن حيال هذه القضية ؟

يسعى المخرج بقدر ما وسعه من حيلة ، ويقدر طاعة ممثلين الذين لا يتعاملون إلا نادراً مع المسرح الشعري - كما في العالم أجمع ، يسعى إلى (تخفيف) ، حدة الوزن الشعري ، ويشترط المحافظة على المعنى سواء كان أدبياً أم فكرياً . وما نسميه في المهنة المسرحية (تكسير) الايقاع الأدبي في الشعر . ولا أقصد بالتكسر المساس بالنص الشعري أو التعدي على نظمه وشعريته وأصوله وقواعد الخيال فيه ، أو مسّ الابتكار الذي وضعه الشاعر تصميمياً لدرامته الشعرية . لكنني أعني دقة (القياس) وما

في مسرحية « دماء على ستار الكعبة » التي ألفها شعراً الشاعر الشاب فاروق جويده وأخرجها د. هان مطاوع يتقابل التطبيق الفني عند اخراج المسرحية بقوانين أدبية وفنية . ولا يمكن أن تتم مراحل الاخراج الفني في مثل هذا النص الشعري دون تحديد وجهة نظر ، هي ما نسميها (خطة الاخراج) .

١- قانون المسرح الشعري ..

وأعني به (الطريقة) التي يتناولها أو يختارها المخرج عند تعرضه في المسرح لمسرحية كتبت بالشعر ، وخاصة إذا كان الشعر من النوع المقفى ذي الأوزان والتفاعيل التي جاءت بها وحددت قواعده لغتنا العربية الأم .

فمرحلة (الوقف) ، أى الأماكن التي يقف عندها الممثل ليستنشق الهواء الذي يعينه على متابعة الحوار . هذه الأماكن تختلف اختلافاً كبيراً في المسرحية أو الدراما الشعرية عنها في المسرحيات أو الدرامات المكتوبة نثراً . فمن المعروف طرب العرب للشعر ، إذ معه هم يميلون يمينا ويساراً من جرّاء نشوة الايقاع . وهذه النشوة في حد ذاتها إحدى العوامل الهامة في سقوط المسرحيات الشعرية ، خاصة إذا ما كانت تجربة الشاعر بالمسرح الشعري تجربة قصيرة أو غير متأنية . فالدراما تُحتم بمعرفة قواعدها وأصولها الاعتناء بأماكن الوقف . وكل ذلك يتحدد في زمن سابق على زمن اخراج



يُسمى علمياً بـ (المتريّة) METRIC SYSTEM ، والتي من شأنها العمل على ضبط الميزان في الآداب والفنون ، وقياس الفنون المختلفة ، وكذا الإيقاع ، والنظم الداخلى . والمتريّة هذه ليست بدعة جديدة أو عصرية . فقد نشأت في العصر القديم ، كما استعملت في موسيقى القرون الوسطى ، وكذلك في الرقص ، على اعتبار التداخلات الفنية التي تدخل في هذين الفنين . وإذن فلا مناص من استعمال المتريّة في المسرح الشعري لتغليب الإيقاع الدرامي على إيقاع النص الأدبي الشعري ، وفي ميزان غاية في الدقة ، يعرفه ويحسه المخرج المسرحي الواعي . والدليل على التقيد بالدقة أن المتريّة بمقاييسها العلمية التي عُرفت بها ، نجدها تختفى تماماً في المسرح الرومانتيكي إبان القرن التاسع عشر الميلادي ، وسط درامات تستلهم الخيال ويتصور وتصور الأحلام وتغوص في عالم الفروسية والبطولة الخارقة ، بين حرية وطبيعة رومانسية لم يعرفها المسرح من قبل . وهو التيار الذي تضاد تضاداً كاملاً مع التيار الكلاسيكي آنذاك .

يكتب الشاعر المسرحي درامته الشعرية وفق أبيات ونظام أدبي شعري خاص ، وجيد بطبيعة الحال كما عند فاروق جديدة . ويتحتم على المخرج أن يغض النظر عن وقفات وانتهاء آخر البيت في الشعر قدر إمكانه ، ليخلق وقفات جديدة ، تكاد تجعل فن الأداء التمثيلي إلقاءً نثرياً موقعاً . بغيّة الاعلاء من شأن الموقف الدرامي ، والاقتراب من التأثير الدرامي وليس التأثير الأدبي الشعري . وطالما يلتزم المخرج بالمتريّة

التي سبق الإشارة إليها ، فلا خطر على النص الشعري من هذا الأجراء في قاعدة (الأداء التمثيلي) عند الممثلين فإذا ما فعل المخرج ذلك ، أعاد صياغة (الوقف) ، في المسرحية الشعرية ، وما هو من الأهمية بمكان في حركة المسرحية بعد ذلك ، وتطورها ناحية الأداء الفني المتميز .

جـ - كبح الجمح ..

يتمتع الأدباء والشعراء والفنانون في العالم أجمع بحساسية مفرطة تجاه الكلمة واللون والمذاق والرأى الفني . هذه طبيعة وظاهرة حقيقية ، وصحية في الوقت ذاته .

ومن هنا يأتي شعور الفنان الممثل في المسرحية الشعرية باحساس ذي اتجاهين . الاتجاه الأول إحساس الفنان بالكلمة الشعرية بكل ما تحمله من صورة وخيال وبلاغة وإيقاع وموازين وقافية . والاتجاه الثاني إحساس المهنة ، وأعني به (فن التمثيل) ، ومن حق الممثل أن يحس بالاحساسين - المتناقضين - في وقت واحد ، بل إن هذا الوعي الحسى منه بالاتجاهين ، هو دليل على يقظته وحبه لمهنته ومحاولاته أو تفانيه في أداء وتمثيل الدور على الوجه السليم والكامل .

هذا الشعور بالاحساسين المشار إليهما آنفاً .. إلى ماذا يُوصّل ؟ وإلى أين يقود الممثل في المسرح الشعري ؟ . سواء أحسّ الممثل بالاحساس الأدبي الشعري الأول ، أو تفانى في إبداع وإبراز الاحساس الثاني الخاص بإجادة فن التمثيل ، أو بهما معاً ، فإن الأمر يصل إلى ما يُسميه علماء المسرح (المبالغة في فن التمثيل) OVER ACTING . والمبالغة التي تخرج بالانفعال والاحساس تارة ، أو بالصوت أو الحركة التي تُماثل الانفعال تارة أخرى ، ليست عيباً كبيراً في المهنة . فكبار الممثلين في العالم وعندنا يقعون في هذه المبالغة ، ولا يعيبهم الكثير من هذه الأخطاء المهنة ، اللهم إلا إذا كانت المبالغة حادة وغلبيظة ، أو كانت خارجة عن نطاق ومنسوب المنطق أو العقل أو المعقول .

وأمام هذه الطبيعة الغريبة للمهنة ، كيف يمكن السير بالشعر في المسرح ناحية العلمية في الفن ؟ وحتى لا نصل أو نقرب من مرحلة المبالغة ؟

إن « كبح الجمح » هو الحل الأمثل . خاصة عند كبار الممثلين الذين يتمتعون

بصوت رخيم جميل ، يسمعونه بالتأكيد أثناء تمثيلهم وساعة ممارستهم المهنة ، فيعجبون بأنفسهم ، ويطربون (نفسياً) لسماع أصواتهم ، تجلجل وتتلقي نبرات وتوناتها ، فيزيد انفعالهم الصادق (أثوماتيكياً) ، وهم لا يدرون أنهم أثناءها يتجاوزون حدود الدور ، ولا يتبهنون إلى حدود الصوت وجريسه ، فينطلقون غير عائبين إلا بارتضاء أنفسهم ليس إلا . في إحساس شبابي رائع ، يشبه إلى حد كبير أحاسيس الممثلين الناشئين الذين عادة ما يُغالون في عرض انفعالاتهم بحكم القسوة والفتوة وعلامات الشباب بكل ما يكتنفها من قوة الصوت الباهر ، وتدفع الانفعالات الصادقة الجياشة ، حتى ولو لم تتطلب أدوار هذه الدرجات العالية من الصوت ، أو هذه الانفعالات الجياشة الصادقة . ومن منا في شبابه لم يمارس مثل هذه الحالات الطبيعية عند شباب الممثلين ؟

الايخارج المسرحي

أولاً :

في المفهوم الدرامي ..

يسهل المؤلف الشاعر فاروق جويده في كلمته التي جاءت في برنامج العرض المسرحي القومي ، على المخرج الشاب هاني مطاوع مهمة المفهوم الدرامي للنص الشعري . فهو يذكر « أن الحجاج بن يوسف الثقفي أشهر طاغية في تاريخ العرب والمسلمين وأن فترة حكمه دامت ثمانية عشر عاماً وأنه كمؤلف للدراما أخذ من الحجاج اسمه ولم يكتب سيرته . وأنه طاغية ليس هو أولهم ولن يكون آخرهم . . . الخ .

ومن العرض المسرحي الذي انتقل من دفتي الكتاب إلى عرض ولغة جديدة أرى علامتين بارزتين في طريق الأخراج . العلامة الأولى هي فهم واتفاق المخرج لوجهة نظر المؤلف - وما هو شيء جيد على كل حال - حيث صمم الأخراج أرضية العرض لتخدم الطغيان بكل مظاهره وألوانه وسقطاته ونرجسياته .

والعلامة الثانية هي الأضافة الفكرية التي اقترحها المخرج ، أو أضافها بحكم قواعد الأخراج العصري . فلا بد للمخرج الحديث المعاصر أن تكون له هو الآخر وجهة نظر في العرض أو في إعادة صياغة العرض المسرحي إن أردنا الدقة في التعبير .

وهذه الاضافة كانت واضحة ، ومناسبة لفكر المسرحية ، ومتناسقة مع أحداثها - رغم عدم كثرتها - وقد تجلت هذه الاضافة في إبراز الجماهير وهي تمارس سلبية مقيته . ورغم سلبيتها الظاهرة ، فانها كانت تدفع بالنص الشعري إلى الأمام دوماً . صحيح أن النص قد أشار إلى سلبية هذه الجماهير . بل إن المواقف الدرامية التي ظهرت فيها الجماهير - وهي كثيرة ومتناثرة على أجزاء ومشاهد الدراما - مكتوبة أصلاً داخل جدار النص ، إلا أن وجهته نظر المخرج في إبراز ونجس موقف الجماهير بسلبية ، كان ظاهراً ولا مَعاً في الحركة ، وفي الهمس ، وفي الخوف ، وفي الزحف على البطون : وكل هذه النمنمات الفنية كانت تعكس تشكيلاً رائعاً خدّم العرض المسرحي ، وعمق من رؤية الشاعر الدرامي . وكان الطرف الآخر اضافة الأخراج يستهدف (المتعة المسرحية) بكل أدواتها ، وفي استغلال طبيعي لفكر المؤلف نظرية وتطبيقاً ، بل أستطيع أن أقول إن عشق الحرية والتطلع إلى الديمقراطية في أحاسيس المشاهد قد تجاوز الحدود إلى مالا نهاية ، بعد أن حدد لنا الشاعر الدرامي فترة حكم الحجاج الطاغية بثمانية عشر عاماً . ومن منا نحن البشر الذي يعشق الطفيلان أو الظلم والاستبداد ؟ .

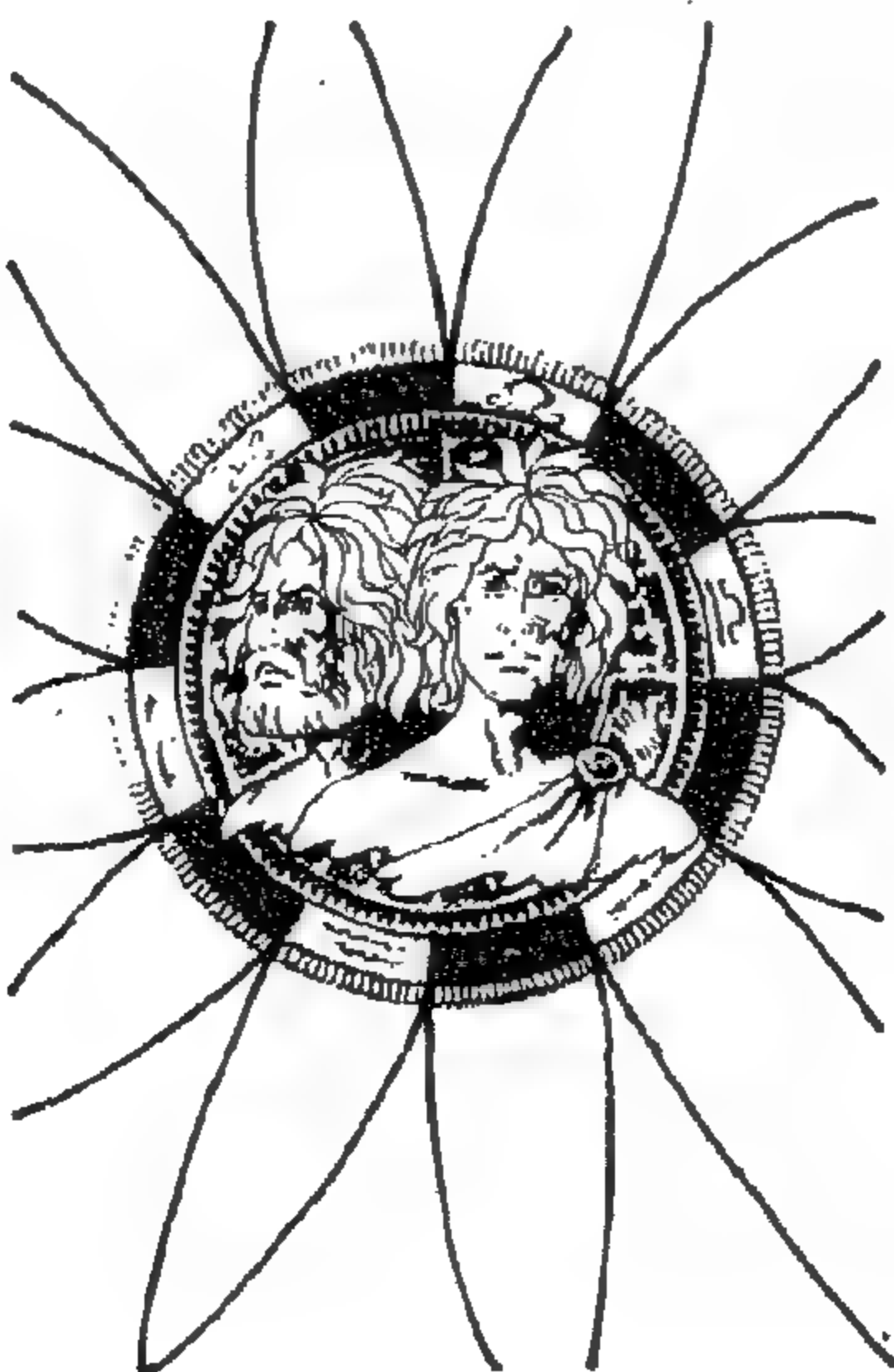
ثانياً - بين الماضي

والحاضر والمستقبل ..

لم يأخذ الكاتب من الشخصية المحورية بطله الدراما إلا اسمها في حين أنه نص على أنه لم يكتب سيرة هذه الشخصية التي اختارها من تاريخنا الاسلامي والعربي . أي أنه لم يقفل على نفسه الباب ، ولم يحدد لنا الزمان أو المكان . وهذه هي (الشمولية) في الفكر المسرحي . والفكر أكبر من أن يحدّد .

وأمام هذه النظرة ، كان لابد للأخراج أن يتعامل مع الفكر والنص المسرحي بأسلوب بعيد تماماً عن الواقعية أو الرومانكية أو حتى التعبيرية . فهذه كلها تيارات في الأدب والفن لا تصلح مناهجها أو عناصرها للمسرحية من هذا النوع . لأن هناك انشطاراً في الزمن ، إن صح هذا التعبير . وهو ما يُعرف مسرحياً باسم (التزامنية أو التواقتية) SIMULTANEISM ، من أصل التعبير اللاتيني SIMYL . والتزامنية هي إحدى وسائل التعبير في الفنون العصرية . هدفها

اجترار أو استحضار أحداث من البعيد ، أو أشكال أو رؤى من الماضي ، في الزمان أو المكان لتقدم ، وفي نفس الوقت مع الأحداث الأولى ، أو هي توحى بها ، أو تشبهها ، أو تطابقها ، أو تتطابق معها ، بشرط واحد مهم ، وهو الربط في الحدث . وقد استعملت التزامنية في الفنون التشكيلية الحديثة في التكعيبية والمستقبلية . ثم انتقلت التزامنية إلى فنون الأدب والشعر ، كما نلاحظها في قصص ودرامات دوس باسوس J.DOS ، PASSOS ، ثورنتون وايلدر TH.WILDER ، أبولينير G.APOLLINAIRE ، صاندبرج C.SANDBURG . ويتضح أن النص يفرض علينا خطين فنيين يظهران على مستوى العرض والعين في وقت واحد ، وفي حالة تضايف تام ، بل إنهما يذويان معاً في خط واحد . ومع ذلك فإن كل خط منهما يحمل معه عناصر زمنية ومظاهر سلوكية وتصرفات وأسباب ومبررات تختلف تماماً عن زمن ومظاهر وتصرفات وأسباب ومبررات الخط الآخر ، حتى وإن حدث بعض التشابه هنا وهناك ، وليست العبرة - من وجهة نظر الأخراج المسرحي - هو ظهور هذا التشابه . لأن (المطابقة) هنا تظهر في العرض المسرحي ، كعنصر ثالث جديد نتيجة تعارض الخطين ، وتضارب العنصرين ، واختلاف وجهتي النظر التي قد ترى في البداية ، لكنها لا يجب أن تظل باقية - بطبيعة الحال - مع استمرار تقدم المسرحية ، وانتقالها إلى مراحل متقدمة عبر سريان العرض المسرحي . وهذا هو التكوين الفني السليم .



فأهميات التكوين الفني هي ظهور المضمونات الأدبية أو الدرامية أو الفنية - موسيقية كانت أو تشكيلية أم تعبيرية - في جانب . وفي المقابل لها على الجانب الآخر تقع عوامل الظهور لها . والعلاقة بين المضمون وظهوره علاقة متحدة غير متجزئة . فإذا لم يظهر أو يصعد المضمون على السطح ، قاد ذلك إلى خداع الرؤية في العمل الفني . وعلى مساحة الرقعة الفنية بين المضمون (وهو الحقيقة) وبين ظهوره فناً عاكساً لشيء من الأشياء ، يقع التعبير الفني عن المجتمعات ، وعن الإنسان ، وعن الطغاة كما في مسرحيتنا ، وعن البحث عن الحرية والديمقراطية . وبصفة عامة عن وسيلة أو طريق يعم خيره على الجميع في نبذ للذاتية والأنانية والانفرادية .

ثالثاً : الديكور والأضاءة

تنتقل أحداث المسرحية انتقالات سريعة أحياناً ، ومعقولة أحياناً أخرى من مكان إلى آخر ، تبعاً للأماكن التي حددها الشاعر الدرامي لمسرحيته ، ومهمة مصمم الديكور أو المناظر المسرحية في مسرحية ما ، تعادل مهمة الأخراج في توزيع الأدوار على الممثلين والممثلات . هناك تفسير قديم بال في مهنة المخرج ، يقول بأن التوزيع المناسب للأدوار المسرحية على شخصيات مناسبة للأدوار هو العامل الأكبر في تحديد نجاح العرض المسرحي . ويزيد بعض الجهلاء الأمر تعقيداً حين يحددون هذا النجاح بنسبة مئوية من عند يأتهم . هذه بدعة من بدع المسرح العربي وتكهناته البعيدة تماماً عن علوم المسرح الحديث .

لكن ، حينما يُوزع المخرج الأدوار على شخصيات مناسبة ، فإن هذه الشخصيات مطالبة بعد ذلك أن تدخل رويداً رويداً ، ويوماً بعد يوم ، وجلسة تدريب بعد أخرى في حركة سير عملية الأخراج المسرحي هذه العملية المتجددة يومياً ، والتي تخضع للابتكار اليومي بل واللحظي المستمر .

ونفس الأمر بالنسبة لمهمة الديكور والمناظر المسرحية ، وكذا الأزياء التي تتبع نفس خطة ورؤية وزمن وتاريخ المنظر المسرحي ، بل وألوانه وزواياه في أحوال كثيرة . على اعتبار أن خشبة المسرح - أثناء التمثيل - ما هي إلا لوحة متحركة دائمة ، تخضع لنسب جمالية لا يمكن المساس بها أو هدمها أو الذهاب بها إلى نقطة الترحيف أو الأعوجاج DEFORMATION .

استعمل الفنان أشرف نعيم تصميم الديكور الثابت المتغير بمعنى أن الأساس في الديكور هو الثابت في عدة مشاهد من المسرحية ، ثم تتحول أجزاء من هذا الأساس إلى مناظر وأماكن ومشاهد أخرى ، قد يتكرر البعض منها عبر سياق وطريق المسرحية . واختيار أسلوب الديكور هنا كان موفقاً .

فالأماكن التي تجري فيها الأحداث كثيرة ، ما بين عدة قاعات فخمة في قصر الحاكم الطاغية ، وقاعات سجن ، وميادين واسعة الأرجاء ، وكشك ضيق الأطراف وأماكن أخرى متعددة . وتفرض استعمالات هذه الأماكن على جغرافية المكان المسرحي أسلوباً يتناغم ويتضافر مع أسلوب الأخراج المسرحي ، وأذن فلا مكان هنا للالامح أو الرمز بالديكور ، إن لم يكن العكس هو المطلوب أو المراد . لقد استبعدت سينوجرافيا المسرح استعمال المسرح الدوار الذي لا يُسعف استعماله كثيراً في مثل هذه المسرحيات التي تتوالى فيها الأمكنة خلف بعضها البعض ، في ارتباط مهم بالزمن الذي تسير في فلكه أحداث الدراما .

وقد حاول التصميم قدر ما وسعه من حيلة إبراز الأماكن المنصوص عليها إبرازاً جيداً . ومع ذلك فقد نجح الديكور في الوصول إلى التعبير الفني في فن التشكيل عند بعض المشاهد . ولم تصل درجة النجاح في مشاهد قليلة أخرى إلى حد التمام ، نتيجة السرعة التي تسير بها المسرحية والتلاحق الذي يُسور إطار أحداثها .

ظهرت لوحة السجن على أحسن ما يكون . ورغم أنه لم يكن سجناً أو زنزانة تقليدية صغيرة ضيقة وموحشة ، على غرار الزنزانات التقليدية التي نعرفها في المسرحيات التقليدية . إلا أن مساحة المسرح الواسعة التي تمثلت في عرض خشبة المسرح القومي (مسرح الراحل جورج أبيض) كانت تعكس الفراغ المقصود هواءً ساخناً ضاعطاً على نفس وأنفاس البطلة سعاد . فترى ونحس بأن هذه المساحة التي أمامك تظهر على المستوى السيكلوجي ، وكأنها طاقة صغيرة محدودة ومحددة .

كذلك كان التصميم موفقاً في مخادع القصر وصلالات الاستقبال فيه ، وبخاصة في مشهد مخدع الحجاج الذي امتلأ بالمرايا . إن عصرية الفكرة هنا تتماشى تماماً مع

عصرية فكرة المؤلف الدرامي ، الذي لا يكتب تاريخاً ولا سيرة ، وإنما هو يسير مع الحاضر النرجسي القريب ، بكل تقنياته الصناعية والزخرفية .

كان ذلك عن التصميم . فإذا ما انتقلنا إلى التطبيق . وأقصد به (الديكور أثناء الاستعمال) بالبشر والممثلين والممثلين . وبما يدخل عليه من تغييرات يفرضها عليك الذين يُغيرون معالم المنظر من مكان إلى آخر . أعترف بأن تلاحق المناظر كان كثيراً ، هكذا أراد الكاتب ، ويجب أن نحترم ارادته في كل الأحوال ، لكن . . أن يحدث هذا التغيير (تطبيقاً) بلا نظام دقيق ، أو هو بنظام غير محكم . وبصورة تضايق المشاهد المنبته ، فهذا هو العيب في التطبيق . وفي ظني أنه كان يمكن بقليل من الحزم والتدريب على تغيير المناظر المسرحية ، وفي الظلام التام إلا من (لمبة العمل) التي تثبت في أحد الكواليس يميناً أو يساراً بحسب صعوبة الدخول أو الخروج ، أقول كان يمكن تدارك هذه الضجة التي سمعناها ورأيناها رؤية العين وضوحاً ، نتيجة إضاءة خشبة المسرح أثناء تسلسل مناظر المسرحية .

أن تتغير المشاهد أو بعضها وسط إضاءة كاملة أو ناقصة أو جزئية ، هذا أمر معروف ، وتقضي فلسفة بعض الدرامات لكن نوعية هذه المسرحية لا تنتمي إلى هذا النوع من المسرحيات قد أقبل التغيير بالأضواء عند برنخت لأنه حينئذ يكون عملاً وتأثيراً مقصوداً . وقد استعمل كذلك إيرفين بيسكاتور ، وكان مناسباً لعروضه ذات الالافات والفوانيس والعلامات والفونيمات . لكن . . هل نص « دماء على ستار الكعبة » يحوى إغراباً أو تغريباً أو كشفاً لأشياء معينة يتعين على المخرج أن يركز عليها بالأضواء المكشوفة ساعة تغيير المنظر المسرحي ؟ لا أظن ذلك .

في المسرح الأوروبي المعاصر تُفرد تدريبات خاصة بالديكور والمناظر والأضواء . من وجهة النظر العربية قد نضيف ذلك بالفلسفة أو بالتقعر في الفن . المهم أن التقليد الأوروبي المعاصر ، رغم ما فيه من تعب وكد وجهد للمخرج وأجهزة المناظر والأضواء بل والأكسسوار ، فإنه يُعطى الفرصة لجهود هؤلاء العمال الفنانين أن تظهر وتبرز . فلهم الحق كل الحق في التدريب على ما سيقدمونه من أعمال أثناء العرض المسرحي . فهم كالممثلين سواء

بسواء . بل قد يكون عملهم من الصعوبة التقنية والتنفيذية التي تقتضى وتحتّم تدريباً أكثر بكثير من تدريبات الممثلين أنفسهم .

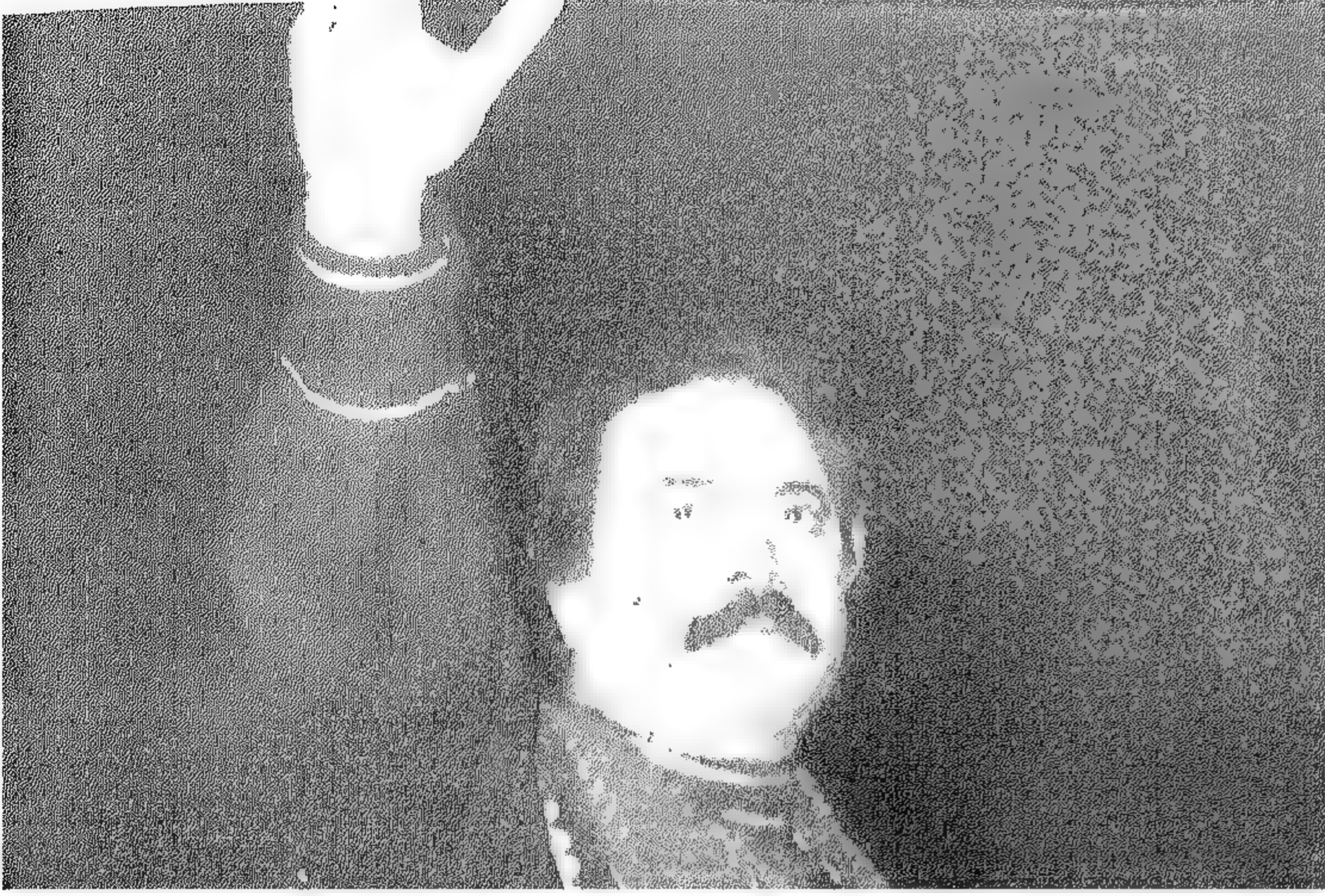
وفي المسرح القومي الذي هو واجهة أدبنا القومي وقمة عطائنا الدرامي وإنتاجنا المسرحي المقتدر ، وسط غلبة المسرح الخاص ، أرى ضرورة الأخذ بسياسة المسارح المتحضرة في السياسة الفنية للمسرح . فالخطأ مهمل كان بسيطاً ، فلا يجب أن يغتفر .

أما الاستعجال في عرض المسرحية ، وغير ذلك من أسباب واهية ، فلا نلتفت إليها ، فبعد أن يرفع الستار في يوم العرض الأول عن مسرحية ما ، فلا أعذار ولا تبريرات . وعلى حد تعبير جوته « المسرح مؤسسة ثقافية » . والثقافة هي الرصانة ، وهي الفكر العميق . وليست السرعة أو التهاون في أي شيء . على الأقل حتى نحول الكلمات الفضاضة التي نكتبها عن المسرح القومي إلى حقيقة فعلية . ليس من خلال كلمات نرصّها في برنامج العرض المسرحي ، لكن من واقع جدية للأمر ، واستقبال بكل معاني الاحترام لكل ما يدفع مسرحنا القومي إلى التقدم ، وإلى التميز عن بقية مسارح الدولة ، وحتى الحكومية منها . بهذا نؤكد رسالته القومية ، وننقل إحساس التفاني إلى المشاهد ، وإلى الجماهير التي ترتاد مسرحيات المسرح القومي . ولن يتأتى ذلك إلا بعد اللحظات تلو اللحظات ، من بدء العرض المسرحي إلى نهايته . وبتقدير كل اللحظات ، وما تتطلبه من عمل شاق وجهد مُضن ، على كل مستويات العمل الفني في المسرح . ولا أكشف سراً حين أقول ، إن ذلك كان منهج مسرح الستينيات الذي لاتزال الجماهير تتحدث عنه حتى اليوم بعد مرور أكثر من ربع قرن من الزمان .

رابعاً - الأداء وفن التمثيل ..

الممثل المسرحي مطلوب منه أن يؤدي ويمثل . فن الأداء بالتعريف العلمي ، هو فن الالقاء . كانت مادة واحدة في الماضي . في منتصف القرن الماضي التاسع عشر الميلاد في المدارس ومعاهد التمثيل في أوروبا ، وفي منتصف القرن العشرين في معهد المسرح المصري . ثم تطورت المادة مع تطور العلوم والفنون . فانقسمت إلى قسمين أو إلى مادتين إن شئت أن تقول . الأولى أطلق عليها (فن الالقاء النظري) ،





والثانية أسموها (فن الالقاء العمل) . في المرحلة الأولى تأتى القواعد النظرية للوقوف ، والصوت ، ودرجاته ، ونبراته ، ودراسة الحنجرة دراسة تشريحية باعتبارها معين الصوت وكنزته ، ومصادر الهواء الذى هو الكلام والحوار فى المسرح .

وفي المرحلة الثانية حيث الالقاء العمل يتدرب الطلاب على التطبيق الفنى للمدرّوس النظرى ، هذا عن الأداء . وإذن فالمطلوب من أداء الممثل أن يكون ممحّصاً لحروفه ، معطياً لكل حرف حقه فى خروجه من الحنجرة ، ملاحظاً الحروف وامتداداتها نطقاً ولغة . هذا عن الالقاء .

أما عن التمثيل ، فمطلوب أيضاً من الممثل أن يكون ممثلاً للدور الذى سيُسند إليه . أى أن يدخل فى إطار وسلوك وحركات وإيماءات الشخصية التى يضطلع بها ، بعد أن يكون قد تخلّص تماماً من شخصيته وذاته : ومطلوب كذلك من المخرج - إلى جانب مهامه الكثيرة والمتشعبة - وخاصة فى المسرح العربى عموماً - أن يوجّه ويعلم فن الأداء التمثيل . أى الالقاء والتمثيل معاً ، إذا أراد أن يحقق فكر الدراما أولاً ، وفكره هو ثانياً .

تسير كل هذه المراحل معاً ، ووفق ترتيب تصاعدي منتظم ، بحيث لا تسبق خطوة أولية خطوة ثانية . هذه العملية العلمية فى المسرح هى جزء من خطة الإخراج . وطبعاً تسير هذه الخطة تبعاً لمتطلبات الدراما ، واحتياجات المشاهد ، وبحسب ما تطلبه طبيعة المواقف المسرحية الواحد بعد الآخر .

أردت بهذه المقدمة الملخصة أن أجعلها مدخلاً لما سأكتبه عن الأداء وفن التمثيل . خاصة فى مسرحية تقوم على أكتاف ممثلين كبار لهم باع طويل فى الحقل المسرحى ، وشباب متفتح ينتظر منه التقدم والأزدهار خدمة لمسرح المستقبل . - التحايا (جمع تحية) فى المسرح .

تقليد قديم معجوج . من إحقاق القول أن نذكر ونعترف بأن مُشاهداً قد جاء إلى المسرح القومى لمشاهد الممثلة العظيمة السيدة سميحة أيوب ، أو الفنان القدير إبراهيم الشامى ، أو البطل السينمائى يوسف شعبان . لنسلم بهذا الواقع . لكن . . الواقع العلمى يقول بأن التصفيق هو نتيجة (الاستحسان) .

● الاستحسان فى الفنون هو تقدير جمالى من إنسان تظهر أمام عينيه أو عبر مشاعره حقيقة جمالية ترتبط بعلاقة تضامنية مع ذاته وشخصيته الموضوع أو شيء يرتاح هو إليه ، فيستحسنه ^(١) .

وأذن ، فالأحاساس بالاستحسان فى حد ذاته لا يتضمن الإيجاب على الرأى ، لأنه ينبع حراً ويظل حراً كذلك . وطبعاً أن يكون الاستحسان من العناصر التى يضعها الفن التكوين الفنى - مخرجاً كان أم ممثلاً - نصب عينيه للوصول إلى مشارفه . ولكن بطريقة طبيعية بعيدة عن الابتزاز واستئثار عطف أو حماس الجماهير .

وعلى هذا نقول ، إن كل تصفيق فى بداية ظهور الممثل على المسرح ، حتى دون أن ينطق بحرف ، هو تحية لشخص الممثل ، وليس تحية لدوره الذى لم يبدأ بعد . ولهذا البدعة تاريخ فى المسرح الفرنسى . حطمه وسن له القوانين المسرحية العلمية أبطال حركة المسرح الفرنسى فى أربعينيات القرن الحالى كل من شارل ديبلان ، جاك كويس وزملاؤهم ، وهم يُقعدون للمسرح الفرنسى الحديث قواعد وتقاليد المسرح المحترم .

فهل يسن مسرحنا القومى تقاليده التى تطورت بعد التصفيق ، إلى رد الممثل بالانحناء . وكل هذا وذاك - درامياً - ليس فى صلب أو سلوك الشخصية التى يمثلها .

حينما يصفق الجمهور فى المسرح الأوروبى ، ولنعترف بالحقيقة ، أحياناً ما يحدث ذلك . فإن الممثل يقف فى مكانه ثابتاً صامتاً ، حتى ينتهى التصفيق ثم يبدأ

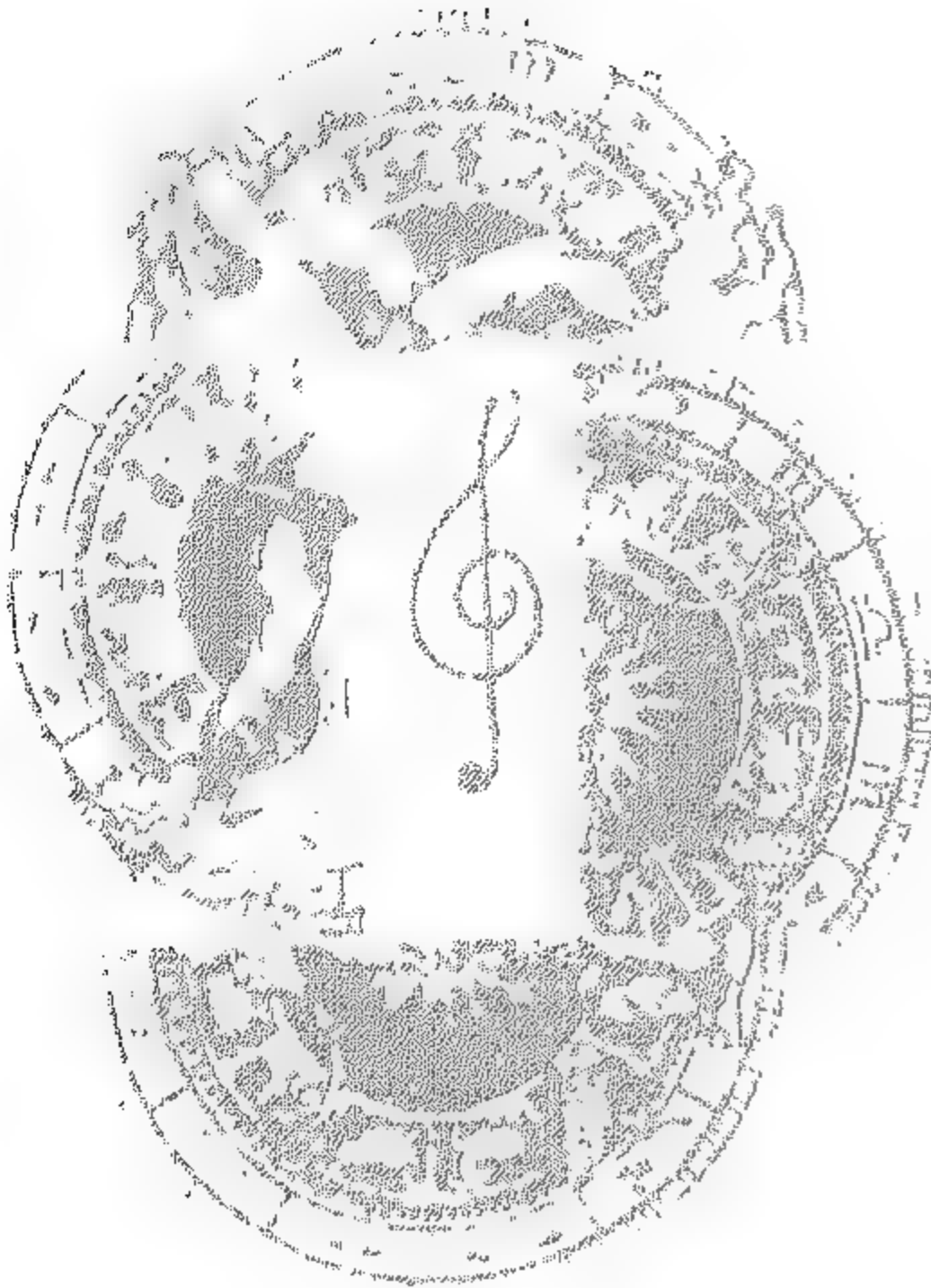
دوره . لنتفح فوق تقاليد مسرحية بالية لا تفيد كثيراً فى المسرح العلمى هذه الأيام . وعلى الجماهير الواعية التى تطرق دار المسرح القومى العتيد أن تفهم هى الأخرى هذه الحقيقة .

- تصميم الأداء التمثيل فى مشهد البطلين .

أو العدوين الغريمين ، هو استدعاء للذكريات . كان صوت البطل والبطلة وإحساس كل منهما فوق المستوى المطلوب . بمعنى أن الموقف الدرامى الذى هو منبع الفهم والضابط لحدود الأداء التمثيل لم يكن يستدعى هذه الانفعالات الجياشة التى ظهرت أمامنا .

كذلك السيدة الفنانة سميحة أيوب فى مشهد المحاكمة الظالمة لها . ليس جديداً عليها أن توصف بالأداء الجاد المتميز والالقاء الرائع الذى تتمتع به منذ القديم . إن انفعالها هنا فى مشهد المحاكمة مقبول من شخصية لا ترضى الهوان ، وتملك الدفاع عن نفسها حتى فى أسوأ الظروف وأحط أنواع الديمقراطية لكن . . عندما لا يحتمل المشهد الحماس أو قوة اللفظ أو خشونته - بحكم كيان الشخصية وعلاقتها بشخصيات أعلا منها أمامها - حتى ولو كان ذلك من باب التمرد ، فإن المبالغة هنا تكون هى الواقع غير الملائم لتركيبية المشهد .

الفنان الأستاذ إبراهيم الشامى فى دور سلام ، كان الرزين الهادئ صاحب التجربة ، وكان التأثير المتمرد حينما كان مشهده يتطلب ذلك ، فقط لم أفهم وحتى



الختامى ، وقد بُذل فيه جهد ملموس ،
يُجلبل بالحماس والوطنية والتوعية
والانتصار النهائى ، والجماهير تدير ظهورها
في طريقها إلى خارج قاعة المسرح .

سادسا - الأخراج المسرحى ..

لابد من الإشارة بداية إلى الجهد الفكرى
الذى بذله المخرج الشاب الدكتور هانى
مطاوع فى اخراجه لمسرحية « دماء على ستار
الكعبة » . لأن البداية الفكرية فى نص
سياسى كهذا تُحدد الكثير من الأمور تحديدا
دقيقا منذ البداية . لم يكن هانى مطاوع
منفذا للنص ، لكنه اختار طريق الابتكار ،
طريق المعرفة المسرحية العلمية ، ونفذ كل
فكرة أو ما استطاع الوصول إليه - تصميميا
فكرياً - إلى الجماهير .

ويتضح هذا التوصيل فى تسخير الحركة
المسرحية فى خدمة الثقل الشعبى الذى
يُسيطر على المسرحية عن البداية إلى النهاية .
وفى أطراد متوازن حتى يصل موقف الشعب
إلى قمته أو عثرته إن شئت أن تقول فى مشهد
السيرك . الذى كتب كذلك على أحسن
ما يكون .

١ - فى بدايات النص يدخل المنافقون
الثلاثة يتحدثون للحجاج الطاغية ،
ووجوههم الثلاثة للجمهور . لماذا ؟ لست
أدرى ؟

٢ - الأضواء كانت على درجة عالية ،
خاصة تخلفيات المسرح (أستار المؤخرة)
وهى ستار واحد تتعدد أضواءه بألوان حادة
جميلة ما بين البنفسجى والبرتقالى والأزرق
الناصع .

٣ - يظهر مشهد السجن مرتين . فى
المرة الأولى تقف البطلة سعاد فى البداية إلى

شاركوا بكل ما وسعهم من حيلة فى إنجاح
سلبية الشعب وسط هذه الحبكة التاريخية
الظلمة ، فقدموا لنا صورة عن انكسار
شعب بأكمله ، وبطولته فى الوقت ذاته .

خامسا - الموسيقى ..

وجود الفنان الأستاذ سليمان جميل داخل
العمل المسرحى شىء مشرف . استنادا إلى
ثقافته الموسيقية الواسعة ، وعلمه فى
الميزيقولوجى .

كانت الموسيقى المسرحية المستعملة
خليطاً من الشعبية والفوضوية . وكان هذا
هو المقصود تماما . الشعب وسط الفوضى .
أليس هذا هو المضمون الدرامى للنص
الشعرى الذى كتبه الشاعر فاروق جويده .

ولذلك أرى تطابقاً فى التحرير الموسيقى
مع فكرة الدراما . ولهذا نجحت الموسيقى
فى تكثيف اللحظات الظلمة التى غمر كأنها
الدهر بأكملها . كانت ناعمة فى المشاهد
الرومانسية ، وزاعقة حين يظهر الظلم
والاستبداد على السطح ، وسافرة مرة
ثالثة ، حين يعجز اللسان عن النطق
بالحق ، فيصمت طويلاً إن لم يكن إلى
الأبد . فى الجزء الأول من العرض كانت
موتيفة الموسيقى الساخرة قبل حوار الأستاذ
الشامى (سلام) طويلة بعض الشيء ، بل
وعالية حتى أننا لم ننتبه حوارها منها وهى تسير
فى الخلفية .

وموسيقى (العرس) كانت حلوة
كأعراسنا جميعها .

أما النشيد الذى كان خاتمة المسرحية ،
فلم أجد له مبرراً . أولعل الأخراج لم يوفق
فى خدمته على الصورة المثلى ، فى تحديد
ختام العرض المسرحى .

كانت كلمات النشيد رائعة ، مثل
(الكودا) CODA فى الموسيقى ، كأحد
الأشكال الموسيقية التى تختم العمل
الموسيقى ، كما تظهر غالباً فى (الفوجا
FUGA) . بل لعل بيتهوفن الذى كان
يستعملها فى نهاية سوناتاته قد أضاف لها
شأناً وأقام لها وزناً كبيراً فى العلم الموسيقى .
لكن الموسيقى فن ، والمسرح فن آخر .
نحن نستعمل الموسيقى فى المسرح لأن
المسرح فن مركب كما هو معروف . لكن
حينما تستعمل الموسيقى المسرح ، فإنها
تصبح فناً آخر ، كالأوبرا أو الأوراتوريو
أو الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية . ذلك
لأن لكل فن لغته وأساليبه وطرقه وتأثيراته
الخاصة به . كنت حزيناً أن أرى النشيد

الآن كيف كان الملحن من كالوس المسرح
الأمين (يسار الجمهور) يرفع صوته لدور
سلام فى مشهد هدم الكشك الذى يملكه !!

ومن وجهة نظرى لم أسترح لنهاية مشهد
(الكشك) فالضياع لحياته ، والأسر لنفسه
الطيبة لا يؤدى إلا إلى الانكسار . وسقوط
مثل هذه الشخصيات الطيبة المؤمنة التى
عرفناها من سلوك الدور فى النص
المسرحى ، يؤكد سقوط الديمقراطية وواد
حرية الفرد الانسان . واختيار نهاية المشهد
بالأداء المنكسر يؤكد هزيمة الانسان المهزوم
وهزيمة شكل مجتمعه كذلك . لعلنى أرجع
ذلك إلى لحظة الحماس الداخلية عند الممثل
قبل أن ينهى دوره على المسرح . وفى تشريح
فن الأداء التمثيلى أثنى على الفنانين محمد
الشويخى وعلى قاعود والسيد خطاب ومحمد
أبو العينين . كانوا شحنة واحدة خفيفة
الظل ، كل بذاته وروحه المرحية ، لكن
داخل إيقاع متسق جميل ، ساعد كثيراً على
افاضه روح الكوميديا التهكمية ، التى
تتضمن إصالح عدم الاحترام إلى شىء ما ،
وتصل بك عبر هذه الكوميديا إلى العدمية .

أيضاً كان مجدى محبوب موفقاً فى دوره ،
وكذلك خالد الذهبى ومصطفى كمال .
وهم شباب رائع يحملون أمانة مسرح
المستقبل الجاد .

وقبل أن أنهى تحليل للأداء التمثيلى ، لى
وقف مع الفنان يوسف شعبان . كان رائعا
أن يعود إلى المسرح وهو واحد من خريجي
معهد المسرح . دوره طويل فى المسرحية .
ولعله أحسن بعد هذه التجربة بالعطاء
والنفع الذى يعود على الممثل المسرحى . كم
قامت سميحة أيوب وسناء جميل وإبراهيم
الشامى وغيرهم من جهد المسرح وقلة
عطائه المادى لهم . لكنهم مع ذلك صقلوا
وتقدموا الصفوف حتى صار الواحد منهم
عملاقاً لأبطال . أخذع يوسف شعبان إذا
قلت له ان التمثيل السينمائى قد سلحه بما
سلح به زملاءه القدامى . كنت أحسن بأنه
يؤدى صادقاً ، ويتحرك بجديّة ، ولكن
ليس بالصورة المطلوبة فى المسرح . والفرق
كما هو معروف ، كبير ومتغير بين التمثيل
المسرحى والتمثيل السينمائى . ولعل
إيقاعه الذى بدا به كان السبب فى النتيجة
التي وصلت إليها .

ومع ذلك ، تبقى تجارب المستقبل له فى
حلبة المسرح ، وأرجو له فيها التوفيق كل
التوفيق . وأشد على يد أفراد الشعب الذين

جانب الحائط مستندة عليه . هذه وجهة نظر الأخراج من حق التدخل فيها . لكنني أعود إلى ما يسميه علم المسرح (الموقف REAL SITUATION) . في حياة السجون هل يقف المساجين في زنازينهم ؟ طبعاً أنهم لا يجلسون على الدوام ، لكن أن يبدأ المشاهد بوقوف السجينة سعاد ، فهذا أمر غير طبعى ، أو هو بعيد بعض الشيء عن الواقع في الحياة ، أو في السجون . رغم أن بداية لوحة السجن الثانية كانت طبيعية الحركة .

٤ - لا يزال العرض في حاجة إلى ضبط الأضواء حتى تظهر في مكانها وميعادها بالتمام .

٥ - استعمال المخرج للأبراج على المسرح تفكير ذكى ، يناسب تماماً صورة الرقابة على الرقاب والنفوس . والبروجكتورات التي احتلت مكانها أعلا الأبراج TOWERS كانت أشعتها تدخل إلى الصدور لتكشف مكنونات صدورهم كاشعة الليزر سواء بسواء .

٦ - ظهور مبالغات في أداء الممثلين هو من مهمة المخرج العصري صحيح أن هناك من الممثلين من أصحاب (الباعات - جمع باع) الطويلة في المسرح . وأنهم قد استقروا على شكل وأسلوب ومظهر ASPECT يستريحون فيه ولا يميلون إلى تغييره ، حتى ولو وجههم المخرج إلى ذلك . ومع ذلك فبقليل من الشدة ومن الإقناع العلمى ومن فرض تعاون العمل الفنى - والمسرح بؤرة تعاون - كان يمكن تحديد الأمور أكثر . ففى نهاية الأمر ، المخرج يصبح مسئولاً عن كل شيء ، بما فيه طريقة أداء الممثلين . ومثلوا فرنسا العظام مثل جان لوى بارو ، يتركون مخرجهم يفعلون بهم ما يشاؤون . من حق كل فنان أن يأخذ حقه ، ويترك حقوق الآخرين لهم . ولا دخل في العمل الفنى بمخرج جديد أو شاب وممثل قديم أو متمرس . هذه قضايا تخلفية حلها المسرح الأوروبى المعاصر منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية .

سابعاً - علمية الأخراج ..

يكشف إخراج المسرحية عن عقلية منظمة مرت بدراسة علمية في تخصص علوم المسرح . فالفكرة تظهر ، والرؤى تتضح ، والعلاقات الجمالية تحتل مكانها داخل العرض ، والايقاع في معظم مساراته متوازن . هذه الفروق العلمية هي الحد

الفاصل بين الدراسة والتحصيل وبين التدريب والعتات العملية في الفنون .

درس المخرج في الولايات المتحدة الأمريكية . وحتى دون أن تعرف مقر دراسته ، فإن محاولاته في إشراك الديكور اشتراكاً فعلياً ، وتوجيهه الأضواء المرحية بفكر النص مرة بعد مرة ، ووفق تصاعد فنى مستمر . واستغلاله لفراغات وخلفيات الفضاء المسرحى بالأبراج وبالقمر مرة ، وباستغلال الفضاء من حول الجدران (البانوهات) مرة أخرى ، كل ذلك بقودك إلى المدرسة الأمريكية في فن المسرح ، هذه المدرسة التي سادت هناك في العقود الأخيرة من قرننا الحالى ، كمحاولة لإثبات فن الديكور والسينوجرافيا هناك ، بعد التفوق الذى أحرزته القارة الأوروبية بأبطالها جوردون كيريج ، أدولف أيبا ، جورج الثانى دوق ماينتجن .

GORDON CRAIG, ADOLPHE, II. GEORGE.

والمدرسة الأمريكية التي ينتمى إليها المخرج حاولت بالجديد أن تجعل الديكور في المسرح خاضعاً لمتطلبات الدراما بكل دقة للحصول على (وحدة) في فن المسرح السمعى البصرى ، بإضافة ثقل بصرى يرى رؤى العين ، وأعنى به الديكور أو المناظر ، إلى جانب الثقل السمعى الذى توصله الكلمة الدرامية . إذ رأى بعض التشكيليين والمعماريين أن هذا الأسلوب في الارتفاع بقيمة الديكور في المسرح يضمن تلبية الحاجات السمعية والبصرية لتلائم وظيفة المسرح الأساسية الحاضرة . ونلاحظ أن وجهة النظر الأمريكية هذه تتقارب مع وجهات نظر وأساليب الأخراج التي سبقتها عند استانسلافسكى وراينهارت وكيريج وأيبا . وسادت المدرسة تيارات فنية مختلفة ومبتaine . كان المهم هو دخول التيار الجديد ، بصرف النظر عن المذهب الأدبى للدراما ، أكان رمزياً أم طبعياً .

يذكر روبرت إدموند جونز R. EDMOND JONES أحد مصممي الديكور والذي تحول إلى الأخراج المسرحى فيما بعد عن التيار الجديد « الديكور الناجح في الدراما ، لا نضعه ليتأمله الناس ، ولكن لكى ينسوه » (٢) .

والمقصود هنا أن يتحول هذا التأمل في المناظر المسرحية إلى تحول كلي تجاه الدراما نفسها .

هذا بينما نرى الأمريكى لى سيمونسون LEE SIMONSON وهو فنان للديكور عمل كذلك بالأخراج المسرحى يقول « الديكور والمناظر يعادلان في أهميتهما الدراما سواء بسواء » (٣) .

هذه المدرسة الجديدة في عالم سينوجرافيا المسرح قد امتدت وتمتد حتى أيامنا هذه ، في اعتماد على جماليات الشكل الفنى والتفاعل الكيماوى بين الديكور والنص المكتوب . ولا ندهش بعد ذلك أن يتحول المعماريون ومصمموا الديكور إلى مخرجين مسرحيين ناجحين في المسرح الأمريكى المعاصر . لقد أفرزت المدرسة الأمريكية كثيراً من المسرحيين دعاة هذا التيار الجديد ، برز منهم نورمان بيل جديز NORMAN BEL GEDDES MORDECAI جورلييك ، وهوارد بى HO-GORELIK ، وأوليفر سميث . WARD BAY ، وفردريك OLIUER SMITH ، وفوكس FREDERICK FOX ، وليوكرز LEO KERZ وغيرهم .

وليس غريباً أن يُطلق على هذه الجماعة تعبير (فهاء المسرح) ، وأن تظهر بعد ذلك كتب تؤيد وجهة نظر المدرسة الجديدة ، أهمها كتابان . الأول بعنوان (تصميم المنظر للمسرح والشاشة) SCENE DE-SIGN FOR STAGE AND SCREEN تأليف أورفيل ك . لارسون . الثانى بعنوان PERFORMER OR MARKING THEATRE?

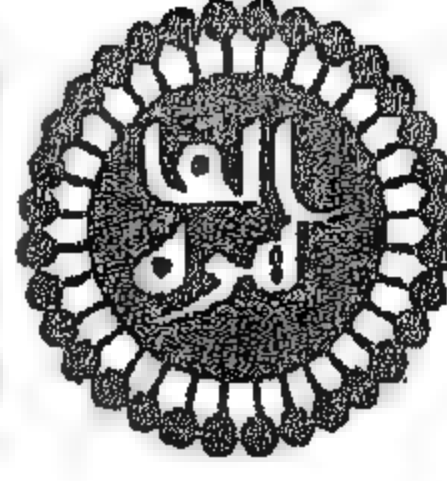
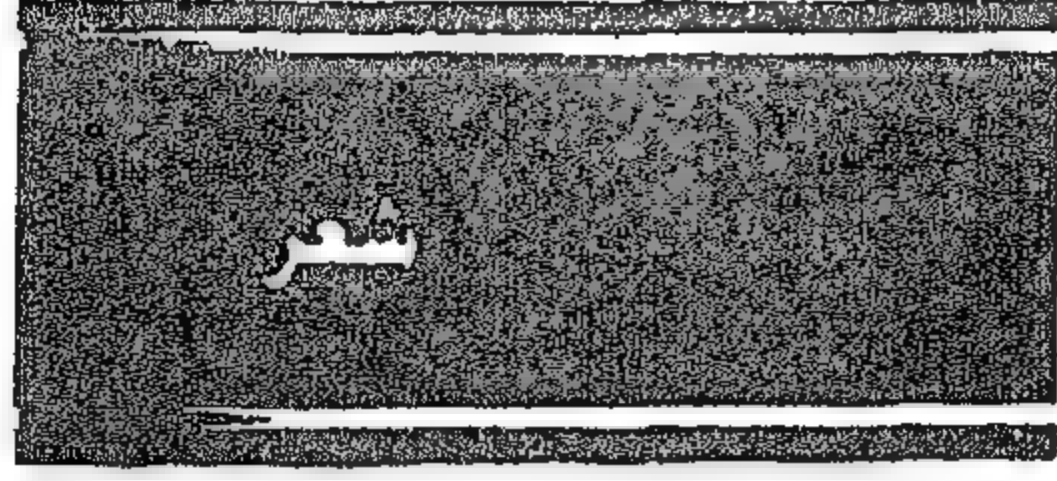
تحية للمسرح القومى ورجاله العاملين خلف الستار .

هوامش

(١) ESZTETIKIA KISLEXIKON KOSSUT KONYVKIADO 1972, BUDAPEST, P. 65.

دائرة معارف علم الجمال (٢) فن الديكور الأمريكى AMERIKAI DISZLEMUVEZET SZINHAZ TUDOMANYI INTEZET. BUDAPEST, 1964. P. 3.

(٣) نفس المصدر السابق . ص ٣



للذين أتوا بعدنا

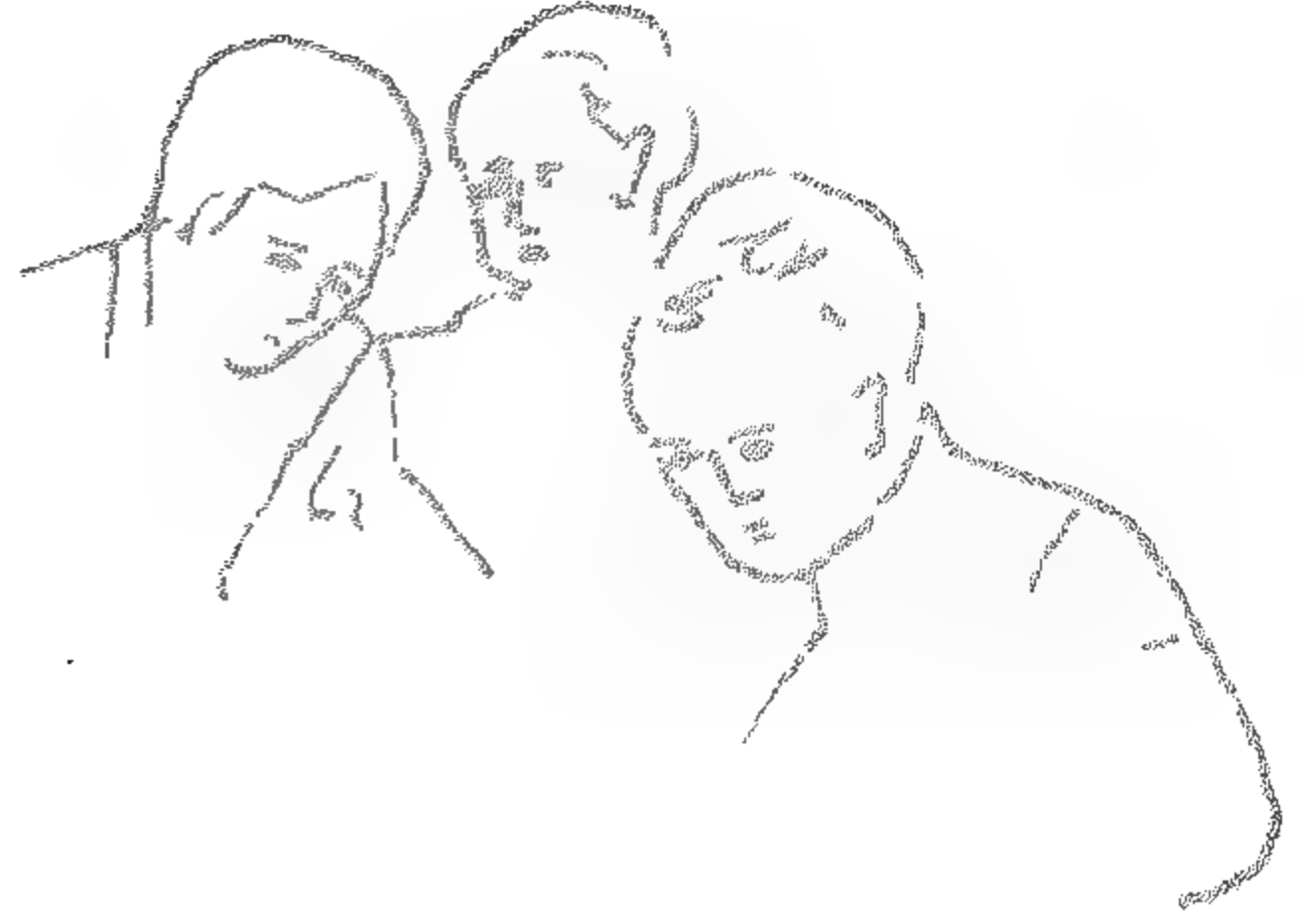
حسن فتح الباب

للسحاب المضيء شظايا رجوما على الأودية
للطيور التي هاجرت عشها في ليالي المحاق
يتهاوى الجناح وتحترق الضفة المشتهاة
ويحط على الذكريات الحمام
للسواقي التي ما بكت يوم « قطر الندى »
من نوى واكتوت برحيل الخليج
للهديل المباح الغريب
للرصيف الذي ضاجع الشمس ألف نهار
وضن البغاة على ابن السبيل الطريد
(بإشعاعه واحده)
بالحنان الذي يدق القلب في ليلة بارده
للعيون التي اغرورقت رحمة بالصغير الكفيف
والدموع التي أغرقت كتفى وقلبي الغرير
حين حان اللقاء الأخير

* * *

للقطارات إذ نذرت حملها للمنافي
أودعت جوفها سلة الذكريات
شجراً عازفاً يحترق
وانحنى المفترق
والسواء الدخان العيون الشفق
لتضم إليها الشتات
وتناجى الوطن
للسفاه التي راودتنى على قبلة في الوداع
لابتساماتها من خلال الدموع
للأغاني الجرار الجزينة
للأمانى التي قامرت بانتظار الربيع
للسهول السجينة
للهدير المدوي وراء البحار التي سئمت عزمها
انزفي يا رياح
ياجراح المطر

للذبيح الشهيد الذى احتضنته امرأة
صرخت : يا عرب
فاستجابت فلول الرعاة بمنشور شجب
والولاة الثكالى الحبالى بمرسوم قمع
وتراءى نجييع المخيم قوس قزح
بعده يتجلى علينا إله المطر
مِعزفا فى الطلل
ضجكا للبكا
تلك بشرى الخلاص
فليكن حسبنا من قصاص
أن يكف الرصاص
كى تعود الليالى الملاح ويحيا الوطن !!
* * *

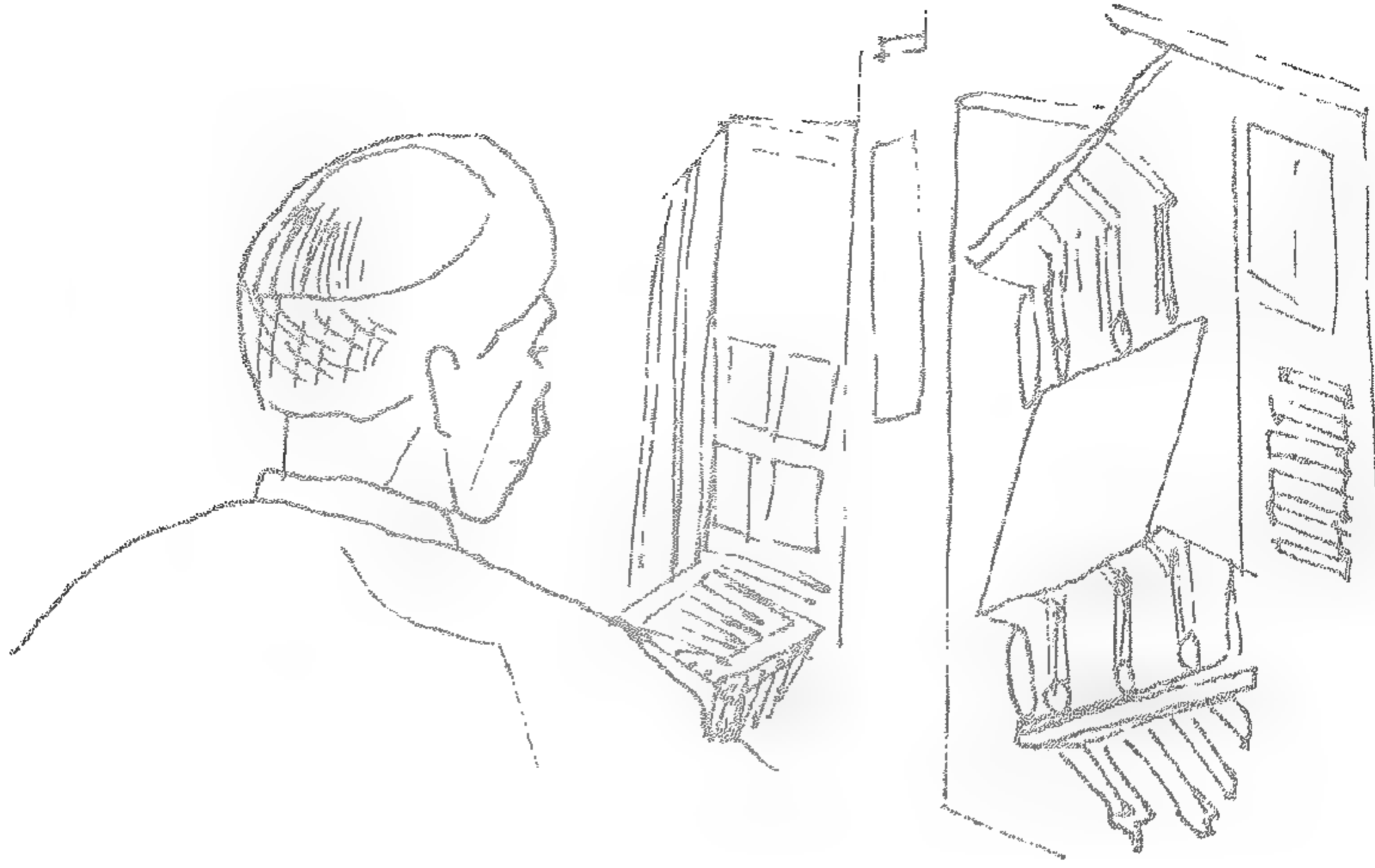


لصدور العراة الألى آمنوا
بالدم المستحب
لغة للحوار الأخير
لامتلاك المصير
لأغانى رفاق النضال على الطرق الراجفه
لهدير الجموع التى زحفت بسقوط الشقاء
والسجون التى قوضتها الأيادى المعاول
للمموع التى أشرقت تحت ضوء المشاعل
لانبثاق الحياه
فى قبور العناه
* * *

للضلوع الدروع المتاريس للأكمه
فى التوايت فى البرك الأسنه
تواد الأمكنه
تولد الأزمنه
ويكون الذى لم يكن
والذى هو آت
الجحور الحياه
والقصور التى لفظت عارها
جيف منتنه
الدم السارب المنهمر
بركة للوثن
والضحايا الكفن
* * *

للعيون التى فانتلت ليموت الظلام
ويستقط إفك السراب
وذئب الموانى الغريقه
للمغنين تحت الحصار بمجد الحقيقة
للقرى للنجوع العتيقه
للحوارى النعوش التى نفتت سمها
فتكت بالأفاعى
غداة انتظار الذى ينصب المحرقه
ويضىء الكهوف
يوم أغرى المهرج كهانه بسلام القبور
فاستوى فوق رمح العبور
ثم أدى صلاة الفدا لولى الجحيم
مغمدا فى الدم المستجير صراخ الضحيه
وفروض المجون
* * *

للشموع التى خمدت فى بريق الصبا
للصبايا اللواق صليبن على شهوات الطغاه
لليتامى ،
الأراميل
للزهور التى انفجرت تحت عبء الخريف .
والتي قاومت بالرداء الأخير
لعروس الجنوب التى أزيّنت بخضاب الكفن
هتفت : يا على
ثم غابت وراء الحدود ليصحو العبيد



لأكف الجباه التي أخذت شكلها
من شقوق الثرى المنتهب
وحفيف القصب
للذين ارتضوا بكئوس العرق
سهرة من رغيف وملح
ليلة للفرح
لاخضرار التعب
المواويل عشق
والأغاني ضنى
من أزيز الخطب
واحتضار الغضب

للصبي بلا قدمين يرمل في سلم الحافله
في الفضاء الغريق على المدن الآفله
سورة من كتاب
للهمى للهدى للهوان
والمولك القيان
رافعات البطون الزنود
في ضمان الجنود
صادحات الأذان الطروب
تحت عزف البنود وقصف الخطب
في ضمان الإذاعات والمخبرين وقبح الكتب

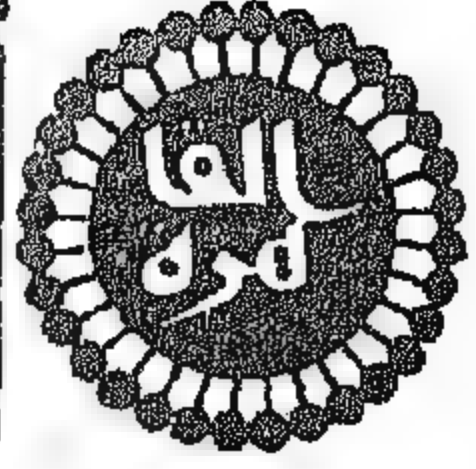
ركعة .. سجدتان
فوق هام القطيع الأجير
النعيم الرضا
والجحيم الأمان
آية .. آيتان
رهبة الصولجان
وحصار المطار

لليالي السجينات تحت ظلال المقطم
في الخواء الرجيم المعظم
والشتات المنظم
للتى استقبلت فجرها فوق قبر قديم
الزفاف صراخ نجوم وليده
حشرجات الرفات المبعثر
وحطام الشواهد
في سباق الصغار المعربد
والهدايا صرير السكون العقيم
والرياح الشريده

للذين أتوا بعدنا
للذين سيأتون يوما
أغنى ◆



سينما



يبدأ فيلم (زمن حاتم زهران) فى يناير ١٩٧٤ ومع تسريح دفعة من الجنود الذين اشتركوا فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، ومنهم وفيق (صلاح السعدنى) الذى يتذكر من خلال لقطات سريعة معارك أكتوبر ٧٣ ، وبالذات استشهاد يحيى زهران صديقه ورفيقه فى السلاح . ثم ينتقل بنا الفيلم إلى الزمن الحاضر حيث يقدم لنا الشخصية الرئيسية وهو حاتم زهران (نور الشريف) العائد من أمريكا وفى جعبته مشروع استثمارى لصناعة أدوات التجميل ، وبدهاء كبير يستطيع اقناع وفيق بالاشتراك معه فى هذا المشروع ، وبسرعة رهيبية يقفز حاتم زهران إلى مصاف رجال الأعمال الكبار ، مع تخطى كل الحواجز والقضاء على كل الموانع التى وقفت فى طريق صاعده .

ونحن لا نستطيع أن نزعج أن الفيلم اتخذ من مسألة الانفتاح - كما يتصور البعض - موضوعاً له وبالذات لأن الانفتاح من الموضوعات التى تتم تناولها فى العديد من الأفلام وأحسب أنه لم يعد هناك الجديد الذى يمكن أن يتم تقديمه ، وهناك سبب آخر وهو أن زمن أحداث الفيلم يبدأ فى يناير ١٩٧٤ ولا يستمر أكثر من سنة تقريباً ، وخلال هذه لفترة القليلة لم يكن الانفتاح قد تبلور ولم تتضح أبعاده ومعالمه بعد .

ولكن من ناحية أخرى فإن التحديد هنا كان له دلالة ، حيث أن الفيلم يتعرض بوضوح شديد للتغيرات التى حدثت أو طرأت على المجتمع المصرى بعد حرب أكتوبر ، واعتقد أننا نتذكر جميعاً أن البعض قد تصور بعد حرب أكتوبر أن الإنسان المصرى سوف يحدث له تغيير إلى الأحسن ، وكانت هناك تعبيرات رنانة ترددت فى هذه الفترة مثل أخلاق ما بعد أكتوبر وإنسان أكتوبر وجيل أكتوبر . . إلخ . وبالفعل حدث تغيير فى المجتمع المصرى . . . ولكن كيف كان شكل هذا التغيير وما الذى حدث للإنسان المصرى بعد حرب أكتوبر ؟ هذا هو ما حاول أن يجيب عليه صانعوا الفيلم من خلال قصة الذين تسلقوا على أكتاف صانعى حرب أكتوبر ، وقصة الطبقة الطفيلية التى أباحت لنفسها التهام ثمار نصر

عندما جاء الطوفان

فى زمن حاتم زهران .

احمد عبد الله

المصرية حالياً . ولعل المهم فى حماس نور الشريف أنه حماس من ذلك النوع الإيجابي الذى يتجاوز مجرد الكلمات إلى حيز الفعل ، وتمثل الايجابية هنا فى قيام نور الشريف بانتاج فيلم يقدم من خلاله هذا الفنان أذاك . وهو الفرق بين المنتج الفنان ومنتج افلام المقاولات . ولم يكف نور الشريف هذه المرة بتقديم محمد النجار بل أنه قدم ولأول مرة أيضاً عبد الرحمن محسن فى أول سيناريو يكتبه للسينما .

هنا نحن نلتقى مع موهبة سينمائية جديدة ، هو المخرج محمد النجار فى أول أفلامه (زمن حاتم زهران) والذى يرجع الفضل فى الأول إلى السينما المصرية إلى موهبته فى المقام الأول وتحمس الفنان نور الشريف له فى المقام الثانى ، وهذه ليست المرة الأولى التى يقدم فيها نور الشريف مخرجاً إلى السينما المصرية ، فقد سبق أن قدم المخرج سمير سيف والمخرج محمد خان اللذين أصبحا فى طليعة مخرجى السينما

أكتوبر دون أن يكون لها أي دور في هذا النصر .

وبعد حاتم زهران هو الشخصية المحورية التي دارت في فلكها الأحداث ، ومن ناحية أخرى نجد أنه كشخصية يتعرض لنوعية من الصراع ! صراع داخلي وصراع خارجي ، أما عن الصراع الداخلي فهو يتمثل في صراعه مع أخيه الشهيد يحيى زهران الذي يسكن داخله ويظل يطارده في كل خطواته ، ولا يستطيع التخلص من ذكره وتأثيره ، وهو يحاول بكل الوسائل أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه الأفضل ، ومن الواضح أن بدور الصراع بين الأخوين زهران ترجع لزمن بعيد ، وليست وليدة ظروف طارئة ، وهذا ما نفهمه من خلال حديث حاتم زهران الدائم عن يحيى وعن المعاملة الحسنة التي كان يتلقاها الأخير من الأسرة ، ونجد حاتم زهران يحاول بقدر المستطاع أن يحو ذكرى يحيى بكل الطرق ، بل ويحاول أن يدنس ذكره حيث يتعمد في أحد المشاهد ممارسة الجنس في حجرة يحيى بالذات وأمام صورته بالتحديد ، هذا بالإضافة إلى إهداء حجرة يحيى - بكل ما تمثله من أصالة إلى والد صديقه سوزي كنوع من التمهيد لصفقة جديدة ، ثم نجد حاتم من ناحية أخرى يخفي عن والده خبر زواج يحيى قبل استشهاده ، وبالتالي لا يذكر لها أن هناك حفيداً لها من ابنها يحيى ، وبالذات بعد أن يكتشف حاتم أنه عقيم . ونجد حاتم زهران لا يتوقف عن السخرية من حرب أكتوبر ، ويلاحظ أنه عندما يتحدث عن يحيى زهران يستعمل كلمته الموت بدلاً من كلمة الشهيد . وجددير بالذكر أن السيناريو في رسمه لشخصية حاتم أكد على أن تكوينه النفسي هو الأساس في هذا التحول والشكل المستغل البغيض الذي أصبح عليه ، حيث نعلم من سياق الأحداث والحديث عن الماضي أن حاتم هذا تهرّب من الخدمة العسكرية وسافر إلى أمريكا وحصل هناك على رسالة دكتوراه ولم يرجع إلا بعد استشهاد يحيى زهران وبعد أن تأكد أنه لم يتم تجنيده لأنه أصبح العائل الوحيد لأسرته .

ليس هذا فقط بل أن وجوده في أمريكا لعدة سنوات ومع تكوينه الأساسي جعل منه شخصية استغلالية مادية بشعة ، بالإضافة إلى أن وجوده هناك وللغراق الاجتماعي الكبير الذي شعر به جعله يرجع حائفاً ولديه إحساس بالضعف أراد أن

يعوضه هنا في مصر ، وكأنه كان يريد أن يثبت للأمريكان أنه ليس ضعيفاً ، بل أقوى مما يتصورون ولكن هنا وليس هناك ، وهذا يؤكد حديث حاتم المرير عن أيامه في أمريكا ، حيث لخص معاناته في جملة حوار واحدة حيث يقول « لقد كنت في أمريكا من الدرجة الثانية حتى أنشاء مناقشة الدكتوراه » . وبالفعل فإن وجود حاتم زهران سبع سنوات في أمريكا جعله يتشكل بالطابع الرأسمالي ، أو بمعنى أكثر تحديداً الجانب المظلم جداً للرأسمالية ، حيث عاد ولم يأخذ من أمريكا كمجتمع متحضر شيئاً إلا أخلاقيات الرأسمالية المستغلة التي تقدر كل شيء بالأرقام بعيداً عن المشاعر الإنسانية ، حتى زواجه من سوزي كان مجرد صفقة ناجحة وعندما قرر الانفصال عنها قدم لها باقة من الورد .

وعلى الرغم من أن حاتم زهران هو الشخصية الرئيسية ، غير أن الفيلم يؤكد على أنه لا يتعرض لمسيرة شخص يدعى حاتم زهران بقدر ما هو قراءة في الزمن الذي أفرز حاتم زهران وغيره . وهم كثيرون ، وقد تم التأكيد على هذا المعنى عن طريق الشخصيات الأخرى التي كانت على شاكلة حاتم ، وهم بالتحديد مديرة أعماله الحسنة وصديقه ووالدها . أما عن مديرة الأعمال (بوسي) فنجد أنها تخلت عن حلمها بالحصول على درجة الدكتوراه والتدريس بالجامعة وحل محله الحلم بالثراء السريع مهما كانت التضحيات وأيا كانت التنازلات ، حتى ولو أقتضى الأمر إلى

نود الشريف



التفريط في كرامتها أو أي شيء آخر ، وفي النهاية أصبحت مجرد سلعة لمن يدفع أكثر من أجل استغلالها ، وهي الشخصية المعادلة بالفعل لحاتم زهران ، أو هي الوجه الآخر للعمله ، ولكنها لا تفهم أصول اللعبة تماماً حيث تتغلب عليها مشاعرها كأنثى ، أما الذي يفهم أصول اللعبة ويفهمها أكثر من نفسها فهو حاتم زهران بقدرته الكبيرة على تحليل كل شيء وأخضاعه للمساومة بعيداً عن أي عاطفة أو مشاعر إنسانية . وبعد وقت قصير نجد أن مروءة بدأت في استيعاب الدرس وفي طريقها لفهم وإدراك أصول اللعبة كلها وتحاول بالفعل استغلال الجميع لصالحها ، ولكنها في النهاية تخسر الجميع بما فيهم « حاتم زهران » نفسه ، ونجد نفسها في الطريق بعد أن استبد لها « حاتم » بمديرة أعمال أخرى ، حيث يجب أن تفسح الطريق لا امرأة أخرى تؤدي نفس الدور ولكن بطريقة أخرى ، ولكن لا يعني انفصالها عن حاتم أن دورها قد انتهى أو زمانها قد ذهب لأنها بالتأكيد ستكمل مشوارها مع حاتم آخر لأن الزمن الذي أفرزه أفرز الكثيرين من غيره .

وهناك « هالة » ، تلك الفتاة الجميلة المتحررة التي تخلت عن كل القيم والمبادئ الأخلاقية والتي حولها حاتم زهران إلى دمية جميلة يحركها كما يشاء ، حتى أنها أصبحت في النهاية مجرد ظل له . وعندما قرر حاتم الارتباط بها كان ذلك بمثابة صفقة تجارية محسوبة ، وللاستفادة من نفوذ أبيها ، وعندما قرر الانفصال عنها كان ذلك أيضاً لتحقيق هدف معين ، ولا دخل في كل ذلك للمشاعر الإنسانية .

ومن خلال شخصية وفيق فان الفيلم يدين هذه النوعية التي حاربت وتحملت معاناة الانتظار لسنوات طوال والتي توقفت دورها عند ذلك . حيث لم نعد نسمع منه سوى مجرد كلمات عن ذكرى الحرب ، ليس هذا فقط بل أنه يقدم ممتلكاته وأرضه الزراعية للمشاركة في مشروع حاتم الاستثماري بكل بساطة . وهكذا نجده يشارك في إرساء قواعد الاستثمار الاستهلاكي ، حيث يتضح أن هذا المشروع ما هو إلا مصنع لأدوات التجميل ، وبذلك فإنه يضحي بالأرض ويشارك في تخريب اقتصاد بلده ويصمت على طرد الفلاحين من أرضهم مقابل تعويض مادي .



كام ، ، وفي المشهد الأخير يقول لنا الفيلم أن الجيل الجديد هو الأمل وهو القادر على رجوع الحق إلى أهله حيث تقول فاطمة طيبة عن ابنها « لما يكبر سوف يأخذ حقه » .

وهكذا فإن الفيلم يدين تلك الفئة التي تخلت عن وطنيتها وجذورها ولم تستطع أن تغيرها حرب أكتوبر ، وبالتالي يدين هذا الزمن الذي أفرز حاتم زهران وأمثاله ، ويدين أيضا هذه الأخلاقيات الجديدة المستغلة التي ضحت بكل القيم الحميدة ، ويؤكد من ناحية أخرى على أن أمثال حاتم زهران وكل تلك الطبقة الطفيلية لن يستمروا طويلا وذلك من خلال عدة نقاط . . أولا أن الفيلم جعل يحيى زهران يستمر من خلال ابنه وفي المقابل جعل حاتم زهران عقيماً ، وثانياً فإن حاتم زهران وبعد اختلافه مع شركائه يستمر مع شريك جديد ، وهذا معناه ببساطة شديدة أن هذه الفئة ما زالت مستمرة وأنه من السداحة أن يتصور أحد أنها سوف تنتهي هكذا بسهولة

العاملين لديه وكأنهم ملكية خاصة له لمجرد أنه يدفع لهم مرتباً أكبر . وإذا كان الفيلم يبدأ والدكتور زهران بحال على المعاش فإن ذلك ليس معناه انتهاء دوره ، حيث إن الأحداث تؤكد أن دوره لم ينته بعد وسيظل صطاؤه مستمرا .

ولم يكن الحوار على لسان تلك الشخصيات مجرد كلمات منطوقة لفهم الأحداث الدرامية فقط ، بل إنها كانت جزءاً أساسياً من بناء الشخصية وتعبيراً عن تكوينها وأبعادها ، ومن ناحية أخرى كان الحوار معبراً عن التغيرات الجديدة لذلك العصر الذي جرت فيه أحداث الفيلم . فنجد مثلاً أن حاتم زهران يعبر عن وجهه نظره ورؤيته العصر الذي ينتمي إليه من خلال عمل حوارية مركزة منها مثلاً « أتركني أعدل الذمة وأمشي مع التيار » ويتحدث بسخرية عن القانون فيقول « قانون الأيام القادمة هو قانون حاتم زهران » ، ويضيف في موضع آخر « هذا زمن أنت معاك تساوى

وفي مقابل كل تلك الشخصيات المرفوضة بكل ما تحمله من أخلاقيات وقيم ومثل جديدة ، كانت هناك شخصيات قليلة ما زالت تحركها أصالتها وقيمها النبيلة ، ومنها فاطمة زوجة الشهيد يحيى زهران التي ما زالت ، تعيش على ذكرى زوجها والتي كانت الوسيلة لا استمرار يحيى زهران حيث أنجبت منه ابناً أسمته هو الآخر يحيى زهران . وهناك شخصية أخرى يؤكد الفيلم من خلالها على الأصالة كقيمه يجب التمسك بها ، ويؤكد من ناحية أخرى على أهمية التواصل بين الأجيال الذي لا بد أن يستمر ، وهذه الشخصية هو الدكتور زهران الذي نجده يتمسك بأعماله البسيطة في وكالة بالأزهر ومعصرة بالحسين على الرغم من أنها لا يدران عليه ربحاً وفيراً مثل العائد الذي تدره تمهارة ابنة حاتم الاستثمارية ، ونجده يتمسك بالعاملين لديه مهما كانت الظروف ، على عكس حاتم زهران الذي لا بد أن يمتص ويستنزف دماء

وفي وقت قصير ، ولكن الفيلم على الرغم من ذلك يعطى بريق من الأمل في التغيير من خلال ابن يحيى زهران الذي يرمز إلى الجيل الجديد .

ومحمد النجار مخرج الفيلم كان إلى وقت قريب وقبل اخراجه هذا الفيلم من أفضل مساعدي الاخراج في السينما المصرية ، وهذا ما يؤكد مجموعة الافلام التي عمل فيها مع العديد من المخرجين ، مثل محمد راضى وعاطف الطيب وهشام أبو النصر وبشير الديك ، وقد بلغ عدد الأفلام التي عمل فيها مساعد مخرج واحداً وخمسين فيلماً . وقد أثر ذلك تأثيراً شديداً وواضحاً على مستوى اخراجه لهذا الفيلم ، إذ تأكد بما لا يدع مجالاً للشك أنه على وعي وفهم عميقين لمفردات اللغة السينمائية ، فنجد مثلاً أنه أجاد الانتقال من مشهد إلى آخر في شكل سلس وبدون اسراف في اللقطات ، ولم يكن ذلك يتم الا بمساعدة مونتير بارع مثل عادل منير الذي كان له اثر كبير في اخراج هذا الفيلم بهذا المستوى المتميز ، وكان محمد النجار ينهى المشهد بكاء شديداً لينتقل إلى المشهد التالي بطريقة سلسلة دون اجهاد بصري للمشاهد ، وقد أضفى ذلك على المشاهد نوعاً من الحيوية والاحساس بالتدفق وكان مناسباً تماماً لأسلوب حياة حاتم زهران الذي يتميز بنوع من الانطلاق والسرعة . هذا مع قدرة محمد النجار في

المحافظة على ايقاع مناسب للاحداث بشكل عام ، ومن ناحية أخرى فقد حاول بقدر الامكان الاستفادة من إمكانيات اللغة السينمائية تصويره في المقام الأول . فنجد أنه يهتم بالتفاصيل داخل الكادر وبالذات الديكور والاكسسوار ، فهو يستعين مثلاً بصورة فوتوغرافية ليحيى زهران في أكثر من مشهد ويحدث من خلالها نوعاً من المواجهة مع حاتم زهران ، عندما يتم اظلام الحجرة الموجود بها الصورة نجد أن هناك ضوءاً على الصورة كتعبير عن تواجد واستمرار يحيى زهران على الرغم من انتشار الظلام الخالك .

وفي أول مشهد يظهر فيه حاتم زهران نجد محمد النجار يحدث نوعاً من التقابل بين سيارة حاتم زهران الفارهة وإحدى الدبابات ، حيث تدخل السيارة الكادر في الوقت الذي تخرج فيه الدبابة من الكادر نفسه . وكان اختيار محمد النجار لمثل ومثلات الفيلم اختياراً موفقاً ، بالإضافة إلى أدارته الجيدة لهم ، وقد تعامل مع عنصر التمثيل باعتباره عنصراً مهماً في التعبير عن مضمون الفيلم ، وبالذات نور الشريف الذي نجح في التعبير عن الصراع الداخلي والخارجي للشخصية ، وقد ساهم بدور فعال في الايهام بوجود يحيى زهران ، وذلك بفضل معاشته الدور والاندماج فيه بشكل جعله يؤدي الشخصية من الداخل

والخارج ، هذا مع قدرته الكبيرة في الاحتفاظ بروح الشخصية وملاحظها العامة بدون أن يقع في خطأ تنميط الشخصية ، وذلك بفضل الحيوية في الاداء والتلوين في التعبير عن الشخصية سواء من ناحية الانفعال الخارجي الواضح والانفعال الداخلي المحسوس .

وقد أدت بوسى دور مديرة أعمال حاتم زهران باقتدار كبير ، واستطاعت أن تجعل من أدائها قوة تعادل قوة رسم الشخصية نفسها . ويتميز صلاح السعدني في أدائه لدور وفيق بقدرته على التعبير عن أبعاد الشخصية ، وكانت انفعالاته وإيماءاته في مستوى رسم الشخصية من حيث سلبيتها وضعفها أمام شخصية حاتم زهران . وهذه هي المرة الأولى التي أجدها فيها مشيرة تؤدي أداء جيداً لا يقل جودة عن أداء باقي أبطال الفيلم ، إذا أنها أدت دور هالة بشكل جيد وأضافت الكثير بحيويتها إلى الشخصية . أما عن الفنان الكبير محمد السبع فقد أدى دور الدكتور زهران بشكل معبر عن تكوين الشخصية وأصالتها وعبر عن معاناته أمام التغيرات التي حدثت في زمن حاتم زهران .

ولم يكن من السهل على المخرج محمد النجار تقديم هذا الفيلم بهذه الصورة الجيدة الا بمعاونة طاقم عمل على درجة عالية من المهارة ، وبالفعل فقد كان مدير التصوير طارق التلمساني في أحسن حالاته ، حيث قدم مستوى تصوير متميز ، وبالذات المشاهد الداخلية التي كانت الاضاءة فيها درامية ومعبرة عن الاحداث . ومن العناصر الجيدة الأخرى التي كان لها أثر شديد في البناء العام للفيلم وأضفت عليه كثيراً من الصديق هو الديكور الذي قام بتصميمه رشدي حامد ، وبالذات حجرة يحيى زهران ومنزل فاطمة طيبة حيث عبر الديكور عن خلفيتها عن أصالة الشخصيات ونقائنها .

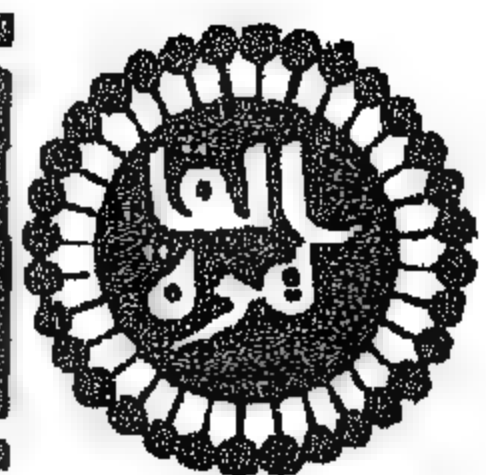
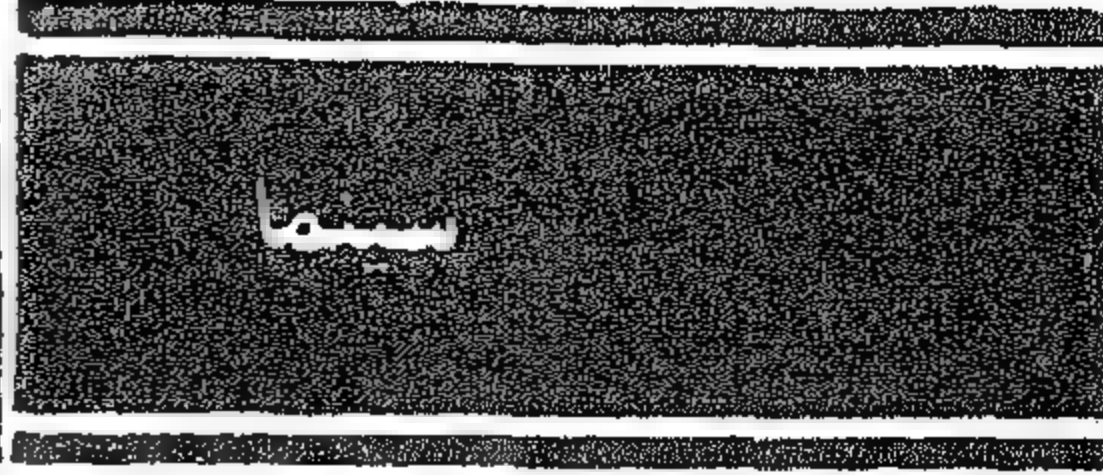
وهكذا نجد أنفسنا أمام واحد من أهم وأفضل الأفلام التي قدمتها السينما المصرية في سنواتها الأخيرة . واعتقد أن هذا الفيلم هو بمثابة رد عمل على كل الذين فقدوا الأمل في اصلاح السينما المصرية . فتحية الى كل من ساهم في هذا العمل الجيد الجاد ، ونخص بالذات الفنان نور الشريف الذي يؤكد بانتاجه لهذه النوعية الجيدة من الأفلام انه فنان حقيقي في هذا الزمن الذي يبدو أنه ما زال زمن حاتم زهران ◆



الأمراض المزمنة ففقت الآفات على المحاصيل والطاعون على الماشية ، فانتشر العقم والجفاف وحلت المجاعات والكوارث .

وحتى وقت قريب كان من أهم أسباب اعتناق المسيحية في أذهان الناس هو مصطلح الحصانة الرواقى من أخطار الجن والعفاريت ، إذ كان يحصل المسيحي على جرعة تجعله يكتسب مناعة هائلة ضد مكاييد الشر . فلقد رسم الناس علامة الصليب على صدورهم إذا واجهوا خطراً أو صادفهم سوء الحظ ، وفعلوا الشيء نفسه مع أطفالهم وماشييتهم ليعيدوا عنهم قوى الشر ، واستعملوا التعويذات والصلوات المسيحية كي يشفى مرضاهم . وصلى قس البلدة على الحقول والمحاصيل وحيوانات المزرعة والمحاريث وقوارب الصيد والشباك ليمنحها بركة الآله وحماية الكنيسة . وإذا هبت العواصف قرعت أجراس الكنائس لتبعد تلك العواصف أو على الأقل الأرواح الشريرة التي اعتقد الناس أنها سببتها ، ورغم بشاعة قوى الشر فلقد وجد الناس فيها متنفساً لأزماتهم النفسية . إذ علقوا عليها آلامهم ومصائبهم ، فكلموا وقنع الإنسان في ضائقة لم يجدها على نفسه ألقى باللوم على الشيطان وأعوانه بدلاً من أن يبحث عن عدالة السماء أو المجتمع . والأرواح الشريرة علاوة على ذلك أوجدت عند الناس تفسيراً معقولاً للأمراض النفسية في عصر لم يعرف شيئاً عن عقل الإنسان الباطن .

ولقد تكونت على مر العصور مجموعة من التقاليد والموروثات الشعبية المعبرة عن مخاوف الناس دارت جميعها من حول قوى الشر . وكان إبليس أمير الظلام والعدو اللدود الذي هوى من مقعده في السماوات العلى منذ قديم الأزل عندما حُرِّض الملائكة على العصيان والتمرد ضد ربهم فصوره كتاب العصور الوسطى كشخص مأكراً وعظيم الدهاء ، ومحترف للأكاذيب والخدع . لم يكن له بالطبع جبروت الآله ، إلا أن الله - لحكمة يعلمها وحده - سمح لإبليس أن يُغوى ويُفسد ويُدمر ، ويصير أمير ولاية تخضع له فيها الشياطين والعفاريت والجن . وظل إبليس وأعوانه يعيدون عن الأنظار لفترة طويلة ، أحس فيها الناس بوجودهم في صرير وخشخشة الأشجار في الغابات المظلمة وفي مخاوف الليل وأحلامه المزعجة . ثم ظهرت



سيفها الرعب : حزب الشيطان

ضرباً بعصيتهم وكرايبجهم بوحشية حتى فارقت الحياة .

توضح هاتان القضيتان جلياً أن الإيمان بالشيطان لم يضعف قط ، ولقد أكد بيان رسمي صدر عن الجهات الكاثوليكية المسؤولة بالفاتيكان أن الشيطان حقيقي وموجود كما أكد كل من (دينيس ويتلي) و (مونتاجو سامرز) - في مؤلفاتهما التي أثارت الاهتمام بالعلوم الشيطانية - وجود قوى الظلام ، وخطرهما على البشرية بعد أن صارت سرطان المجتمعات . وعلى الرغم من أن الاعتقاد في الشيطان مازال سائداً اليوم ، فإنه أقل شيوعاً من ذي قبل بعد أن انخفض معدله بازدياد إيمان الناس بالله . ولكن إبليس كان لقرون طويلة بؤرة الفرع في عقول الملايين وخاصة في أوروبا والأمريكيتين وكان نذير الشؤم ورمز العداء للإنسان ولربه ومصدر الشر والبلاء ، إذ استطاع أن يجند جيشاً من الشياطين تتربص ببني آدم في كل مكان ، وتجووس ساحات الكون بحثاً عن فريسة تغويها وتفسدها ، فحرضوا الرجال والنساء على ارتكاب الفواحش والمعاصي ، ليعززوا قوى الشر في الدنيا . ولقد زحف حزب الشيطان إلى عقول البشر فخرَّبها ، وزين للإنسان حب السحر والشعوذة ، والتف حول أسرار الموت ليحمل أرواح الموتى إلى سعي جهنم ، ونقل

د. جمال عبد الناصر

حدث في عام ١٩٧٦ بمقاطعة (لنكولنشاير) في شرق إنجلترا أن قُدِّم رجل للمحاكمة بتهمة قتل ابنته وكان عمرها ثمان سنوات . وراح يمثل الدفاع يقدم الدلائل على أن المتهم قد لبسه الشيطان فاعتقد أنه أسرى به إلى الجحيم حيث رآه هناك ، وأصبح مقتنعاً أن إبليس نفسه قد مس ابنته الصغيرة فأقدم في حالة من الذعر والهستيريا على ذبحها بمقص حاد . وفي قضية أخرى شهدتها محاكم زيوريخ بسويسرا في عام ١٩٦٩ اتهم خمسة من الرجال وامرأة بالاعتداء على فتاة في السابعة عشرة بالضرب المبرح حتى أجهزوا عليها . وكان المتهمون والثقيلة ينتمون إلى طائفة دينية واحدة ، إلا أنهم ارتابوا في سلوكها وظنوا أنها تتصل بالشيطان ، فألحوا عليها حتى كتبت نصف لهم تفصيلاً كيف حضرها إبليس وضاجعها - وكان لونه أسود وجسده مغطى بالشعر الكثيف - ووعدوا أن تحكم معه العالم في يوم ما . وفي محاولة يائسة لطرد الروح الشريرة من جسدها أنهالوا عليها

في أوروبا في العصور الوسطى بحوالى أربعمائة مليون ، ويمثل الملائكة الساقطين ثلث هذا العدد تقريباً . وكان من بينهم ذو المراتب العالية ممن تحولوا فيما بعد إلى الهة يعبدونها بنو إسرائيل وغيرهم من الأمم القديمة ، مثل آل كنعان والفينيقيين . ومن بين تلك الآلهة الآلهة (بعل) اله الخصوبة والآلهة (عشتروت) والآلهة (بعلزبول) اله الفلسطينيين القدماء ، وكان رئيس الأرواح الشريرة عند اليهود أيام يسوع وأمين الشياطين إذ نال إعجاب وثقة إبليس نفسه . ولقد صدر في عام ١٥٨٢ حكم بالإعدام على مجموعة من الساحرات في مدينة (افجنون) بجنوب فرنسا لأنهن كن يعبدن هذا (البعلزبول) أمير الشياطين في هيئة ماعز أسود مشوه الخلقة . واعتقد بعض أن هناك ثالوثاً مقدساً للشريضا هي الثالث المسيحي وهو مكون من إبليس و (بعلزبول) و (لويثان) (وهو وحش البحر السذى كان يرمز إلى الشر أيضاً) . ومن الشياطين الساقطة الأخرى التى صارت آلهة لليهود — الآلهة (عشمود يوس) اله الشهوة و (بيلايار) اله الكذب .

ولعل سيطرة الأرواح الشريرة على بعض الناس أقوى دليل على وجود حزب الشيطان ولقد ورد في النصف الأول من القرن السابع عشر أن بعض من الراهبات بأديرة (لودون) بفرنسا بدأن يتصرفن بطريقة شاذة وهستيرية ، فرحن يتشنجن ويصرخن ويهذبن مما أوضح أنهن كن في قبضة الأرواح الشريرة التى كان ضروريا طردها واجتذبت تلك الحالات منتجى السينما فكان فيلم «جون أم الملائكة» وفيلم «الشياطين» وفيلم «الراهبة» الفرنسى . ولكن ما حدث في (لودون) كان حالة من بين عشرات الحالات المماثلة . ففى زمن لم يسمع بعد بنظرية العقل الباطن كان بدهيا — كما سبق أن أشرنا — أن يلقى الناس باللوم على قوى الظلام ، لما صدر عن الإنسان من تصرفات مشينه . وقيل أن الأرواح الشريرة قد تدخل جسد الإنسان بأعداد مهولة وتصرخ من داخله بأصوات مغايرة كما حدث لامرأة ريفية بالمانيا عام ١٨٣٠ . بدأت أولاً تعاني من نوبات الصرع ثم جاءت أصوات غريبة من داخلها تصرخ وترغى وتزبد وتبكي وتضحك وتعزى وتنبح في أحيان مختلفة . وحدث أيضاً في مقاطعة (تبيزرى) عام ١٨٩٤ بأيرلندا أن شك زوج في تصرفات زوجته التى ظن أن الجنيات قد لبسها فراح

يعذبها ليطرد الأرواح الشريرة منها فأحرقها حتى الموت . وفي مدينة (ليدن) بالهولندا عام ١٩٧٥ قتل رجل زوجته وأم أطفاله الخمسة لأنه ظن أن العقاريت قد ركبتها وكان رأى المحلفين أنه متهم إلا أنهم تلمسوا له العذر لكونه مختلاً عقلياً ، فشهد قس أن الزوج نفسه كان في قبضة الجن ولم تفلح محاولاته لطردها منه . وهذه الظاهرة التى تسيطر فيها الأرواح على بعض الناس نفسرها اليوم كمرض نفسى أو هستيريا أو انفصام الشخصية ، فيفصل جزء من شخصية المريض عن باقى جسده ويتكلم بصوت مختلف إذ تصير له سماته المميزة فيعتبر نفسه شخصاً مختلفاً تماماً يقلل من شأن بل ويزدرى النصف الآخر .

وعندما طُرد إبليس وحزبه من الجنة راحوا يشيدون مملكتهم في مكان غائر بأحشاء الأرض حيث يعذبون ضحاياهم . ومقر الشياطين كما تصوره المسيحية هو الوجه المقابل لمملكة السماء — الوجه المربع المخيف . فالجحيم يقع في هوة سحيقة تكتنفها الظلمات ويلفها الدخان ويملؤها البغضاء والوحشية والعذاب في خلفية سوداء قاحلة منغمسة في الضباب حيث عرش إبليس اللئيم . ولقد وصف (جيمس جويس) الجحيم في روايته المعروفة «صورة الفنان» بأسلوب رصين ، ولكن الكاتب الذى برع في وصفه كما لو كان زاره بالفعل هو الشاعر الكبير (دانتي) ، فجهم عنده تنقسم إلى تسع درجات من النار تتناسب وكافة أنواع وأحجام الشرور وفي الدرجة التاسعة يرفرف إبليس بجناحي الخفاش الكبيرتين وله ثلاثة رؤوس ، في فم واحد منها يتدلى جسد يهوذا الاسقريوطى الذى خان المسيح . ولقد رسمت ونقشت في العصور الوسطى صور الجحيم على جدران الكنائس لتحذر الناس من الرعب الذى ينتظر الآثمين ، كما سمح الوعاظ لبواعثهم الماسوشية السادية (Sado - masochistic) أن تصور عذاب السعير . حتى كتب المدارس في القرن التاسع عشر كانت تحوى صوراً للجهنم والعقاب الذى تلحقه بالتلاميذ الذين يتخلفون عن صلاة الأحد أو يشربون الخمر ويرافقون أصدقاء السوء أو يذهبون إلى المسارح بدلاً من الاستذكار .

ولحزب الشيطان أعوانه وحلفاؤه بين البشر ممن لهم الطباع الشريرة ويتعطشون للقوة وهؤلاء هم السحرة والساحرات . والساحر كما تعارف الناس في أوروبا ليس

خادماً للشيطان وإنما سيد للأرواح الشريرة التى يستحضرها ، ولو أن الكنيسة ناقضت ذلك بقولها أن الساحر ينصاع لقوى الظلام ويدين بالولاء لأميرها . ومن روايات الشعوذة المرعبة التى صار بطلها نموذجاً لشخصية الساحر الإيليسى رواية «القس الساقط» (١٨٩١) للمؤلف الفرنسى (جوريس كارل هوسمانز) ، التى نرى فيها قسامنا شريراً وهو يقيم شعائر قداس شيطاني لعبادة إبليس في كنيسة صغيرة بمنزل خاص ، حيث يضاء المذبح بشموع سوداء وتتدلى من فوقه صورة مشوهة للمسيح تبعث على السخرية والازدراء ، ولقد كان الساحر نفسه عارياً اللهم إلا من رداء أحمر قاتم اللون وقبعة قرمزية يخرج منها قرنان مصنوعان من القماش الأحمر . وراح يتلو الصلاة إجلالاً للشيطان بينما يسب يسوع ويقذف شخصه النبيل بأشع الإهانات وجماعة المصلين من حوله يصرخون ويتلوون في هستيريا ، وتبلغ المراسم الشيطانية هذه ذروتها بطقوس عريضة . ومن روايات الإشارة التى تدور في خلفية من السحر والشعوذة رواية «عش ودع الآخرين يموتون» (١٩٥٤) (ليان فلمنج) — وهى من أفضل مغامرات (جيمس بوند) — ونجد فيها أيضاً شخصية الساحر الرهيب الذى يخيف الناس ويرعبهم بالشعوذة الودونية (Voodooism) التى يسيطر بها على أتباعه .

والساحر صورته بشعة سوداء في القصص والمعتقدات الشعبية لأنه رغم إنسانيته إتصل بكائنات مبهمة استمد منها القدرات الشاذة فهو يلحق الضرر بالآخرين ، ويعلم ما يحدث بعيداً ويقرأ أفكار الناس ويخرب ويدمر بقوته التى تأتية من قنوات سرية شيطانية وغير شرعية ولا مقدسة ففى رواية (هـ . ب . لفكرافت) «قضية تشارلز ديكستر وورد» (١٩٢٧) تعود قوى البغى من الماضى البعيد لتغير على الحاضر عندما يتحول البطل تدريجياً إلى ساحر شرير كان من أسلافه . وفي رواية «هؤلاء جندوا قوى الظلام» (١٩٦٤) (لدينيس ويتلى) — وهى تصور هتلر والنازيين كسحرة يستعينون بالشيطان لتحقيق غاياتهم — يرمز ساحر يدعى (دكتور ملاكو) للهلاك والدمار ، وهو يهودى يقطن قلعة خربة في ألمانيا عمره يناهز الخمسين وهو طويل القامة ذو انحناء خفيفة ويرتدى اللون القاتم وعينه سوداوان ووجهه داكن البشرة وشعره أسود تتخلله شعيرات رمادية

اللون وله ابتسامة خبيثة ونظرة مخيفة . ولقد جعله كل ذلك مناسباً لأن يكون واحداً من خدام إبليس الذى يؤدى الطقوس الفاجرة تكريماً له ، إذ كان قد أبرم معه ميثاقاً بذلك .

ومسألة التعاقد بين الإنس والجن واحده من أقدم الموضوعات فى الأدب والموروثات الشعبية وكانت تنص دائماً على أن يهب الإنسان جسده وروحه للشيطان سواء عند الموت أو بعد أجل محدد مقابل القوة والنفوذ والثروة وملذات الحب والنساء . ومثل ذلك الميثاق كان يُسجّل فى وثيقة مكتوبة وموقعة بدم الإنسان . وقيل أن عالم القرن الثالث عشر (روجريكون) - مخترع البارود والنظارة - قد عقد اتفاقية مع الشيطان نصت على أن يهب العالم روحه لمملكة إبليس إذا ما مات بداخل الكنيسة أو خارجها ، ثم راح يبني لنفسه زنزانية فى حائط الكنيسة لا هى داخلها أو خارجها ، ومات هناك دون أن تمس روحه الشياطين . وكان قس (لودون) الذى سحر الراهبات وسخرهن لخدمة إبليس أتعس حظاً إذ أنه عندما قُدم للمحاكمة فى عام ١٦٤٣ ثبتت إدانته وأعدم حرقاً ، وكان من بين دلائل الاتهام نص المعاهدة التى وقعها بدمه مع الشيطان واعتراف صريح ورسمى موقع من قبل ثلاث الشّر إبليس و (بعلزبول) و (لويثان) و (عشروت) من بين شياطين أخرى . وحدث فى ألمانيا فى عام ١٦٧٧ أن أصيب رسام يدعى (كريستوف هايزمان) بحالة من الصرع فطلب الذهاب إلى مزار العذراء مريم بعد أن اعترف بأنه منذ تسع سنوات تعاقد مع الشيطان الذى أتاها كرجل ومعه كلب أسود وكتب عقداً بدم كفة يده اليمنى جاء فيه : «لقد بعث نفسى لإبليس هذا كي أكون ابن جسده وانتمى له جسداً وروحاً فى العام التاسع» . وكان (هايزمان) فى رعب لانصرام السنوات التسع ، وعند المزار المقدس بعد ثلاثة أيام بلياليها رأى العذراء وهى ترغم إبليس على التنازل عن العقد ، ثم قضى بقية عمره فى دير بعد أن تساب إلى الله . وشاع عن الساحر فاوست - وهو شخصية شبه أسطورية - أنه باع روحه للشيطان . وكان (فاوست) دجالاً يجوب مدن ألمانيا مدعياً احترافه للشعوذة واشتغاله بالتنجيم ، وكثرت عنه الأقاويل عندما مات حوالى ١٥٤٠ . وأعلن بعض رجال الدين أنه قد وقع اتفاقية مع الشيطان ، مما أفسح المجال للقصاص التى

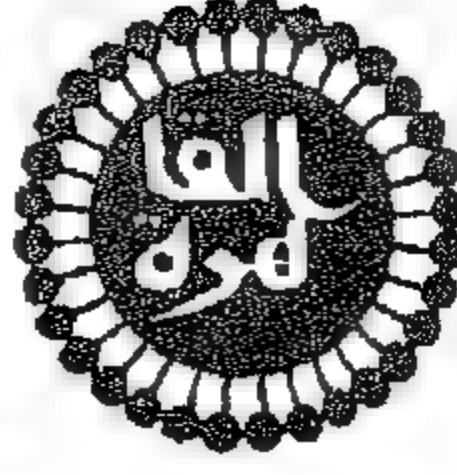


دارت حول مماته لحظة وصول أمير الظلام . وفى رواية حضر الشيطان (لفاوست) بعد منتصف ليلة مافاهتر المنزل بأكمله وفى الصباح وجد الناس الساحر مختنقا وقد التوت رقبتة تماماً . وفى رواية أخرى زجرت ريح عاتية حول المنزل بينما سُمع (فاوست) وهو يصرخ طالباً النجدة ولم يجروه أحد على نجدة وعند الفجر وجدت جثته فى الفناء بجوار كوم من الروث بينما كانت حجرته تسبح فى الدماء وتدل من الحائط مخه وأسنانه ومقلتها عينيه . وألهمت هذه الأسطورة بمضامينها المثيرة والمرعبة بما فيها من طموحات بشرية وعواقب مفعجة خيال الفنانين ، فكتب كل من (كريستوفر مارلو) و (جوته) مسرحيتين ، وألف (جونو) و (بارليوز) و (ليست) موسيقاهم وأصدر (توماس مان) روايته

ولا ينسنا الحديث عن الساحر الشرير أن نذكر الشخصية البشعة الأخرى كما تصورها قصص الأطفال خصيصاً وهى الساحرة ، العجوز الشمطاء بأنفها المذنب كأنف الحداة وأصابعها النحيلة وعينيها الضيقتين وثرثرتها الحاقدة وعصا مكنتها وهرتها السوداء . فهى الغولة المخيفة فى فيلم (الت ديزنى) «سنوهوايت» وأيضاً فى

«ساحرة أوز» ، كما أنها معروفة من خلال الحكايات الشعبية فى ألمانيا وحكايات الجن التى جمعها الأخوة (جريم) مثل حكاية الطفلين (هانسل) و (جريتيل) اللذين يضلان طريقهما فى الغابة فيلوذان بيت عجوز يكتشفان أنها غولة مسعورة . والساحرات فى الغالب ثلاث نوعيات ، الساحرة البيضاء أو الطيبة وهى تلك المرأة الحكيمة التى تستخدم الأعشاب لعلاج المرضى وتطرد الجنيات والعمفارت وتشفى الماشية المعتلة وتصنع تعاويذ الحب وتعرف على اللصوص وتدل الناس عن مكان ممتلكاتهم المسروقة إلا أنها قد تستخدم سحرها أيضاً لأغراض دنيئة وتدميرية والنوعية الثانية هى الساحرة السوداء أو الشريرة وهو منبوذة من قبل المجتمع إذ تملؤها الكراهية والبغضاء ، وهى تستخدم السموم وتعاويذ الشر والتدابير البغيضة ، وهى دائماً امرأة عجوز مقوسة الظهر مجمدة الوجه هزيلة الجسد مشوهة أحياناً ذات ذقن كثيفة الشعر وعرجاء تغغمم باللعنات وهى تخرج خليطاً فى قدر . هكذا ظهرت الساحرات لبطل شكسبير (ماكبت) ؛ ولكن ليس ضرورياً أن تكون الساحرة عجوزاً وقيحة المظهر ، فبمقدورها أن تصير شابة جميلة وباستطاعتها أن تغير من هيئتها - وخاصة ليلاً - لطير جارح أو ذئب وتنتقل لتخنق الأطفال الرضع وتهاجم الكبار وتسبب الكوابيس وتأت على المحصول وتؤذى حيوانات المزرعة والنوعية الثالثة هى الساحرة الإبلية التى اتهمتها الكنيسة فى العصور الوسطى بالتحالف مع الشيطان وحزبه ضد بني الإنسان ، إذ اشتغلت بالسحر الضار مما تسببت عنه الكوارث كالزوايع والفيضانات والنيران المدمرة والأوبئة والجنون وحوادث الموت والمحن بضروبها .

لقد اكتسحت موجة من الذعر الناجم عن شعوذة الساحرات مساحات شاسعة من أوروبا ، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، مما انتهى بحياة الآلاف من المتهمين الأبرياء من الرجال والأطفال وكبار السن وصغارهم الأغنياء منهم والفقراء إلى العذاب والسجن . فلقد سقط أكثر من نصف مليون شخص ضحية لسدع الساحرات . ولم يكن ذلك إلا برهانا بشعا على تمكن حزب الشيطان من عقول البشر . ويوضح لنا فن القصة الحديث والأفلام السينمائية وبعض القضايا أن قبضة الشيطان تلك لم تهن بعد !!



محاولة لاقتسام الخطأ

أحمد إسماعيل

(١)

ما الذى ينهض الآن بينى وبينك
والليل لا يفصل الليل عنى
تركنتك . . لكننى لم أدل عليك
ولا أشتري بالطفولة تبناً
كانوا ورائى . .
وصمت السماوات نعش
ووجهك فى سترى عالق
فأين أواريك ؟
هل يصلح الجرح مخبأً
أه . .

(٣)

فى السجن
صرنا عدوين
والليل يخلع وحشته
صار ثالثنا
كان لابد أن أدفع النصل عنى
وأنت تجر الغطاء ، وتنزعنى من ثياب القصيدة

(٤)

وحدها . .
تحمل الفاكهة
قلت : من أين تلك الثمار
وكل الحدايق يابسة
والجداول مسببة
أنت لا تشبهين البلاد إذن
كلما مر صيف تجدد فى اثره ألف صيف
فكيف أحبك ؟
يأنسها صامتا لا يرد
يا نجمة فى دمي تبترد
كيف لا تشبهين البلاد ، وهذى - الجداول
مشنقة ، والعيون - حبيبة
كيف لا تشبهين . .
إن كل البلاد التى لا تكونين فيها غريبة ◆

هذا زمان تبوح الخيانات فيه بأسمائها
ثم تفقس أفراخها جهرة

(٢)

هاجمتنا الأناشيد
بين الغفارى وبريخت
كنا وحيدين
والشمس دائرة من نحاس
وأنت على الظهر ملقى تزخرف -
وجه الفضاء
وتكتب للعشب قانونه
ثم ترسم للأغنياء مقاصل
وأنا . . كنت محترقا فى قميصى
أسائل فى رهق : ما الذى يفصل الآن -
بين القصيدة واللجنة المركزية

أنظر إليه .. إنه يسرق

قصياً

عائد خصيباك

جلس محمود على كرسي وسط رقعة صغيرة من الأرض تحيط بها الأشجار ، ونظر حواليه كأنه ينظر إلى جنة وليس إلى حديقة صغيرة تفصل بين المنزل وسباحه الخارجى ، ترتكن في زواياها قطع الأثاث المخلمة ، وبقايا أدوات منزلية لم يعد محمود بحاجة لها فأراد التخلص منها، وماكنة لقص الحشائش ، وأقفاص فارغة ، نظر إلى كل ذلك نظرة مطمئنة قبل أن يقرر إنقاذ حديقته ، فقام إلى الأدوات تلك يضعها فوق الأقفاص الفارغة ، وإلى ماكنة قص الحشائش ليخفيها بين قطع الأثاث . وبعد أن فتح صنبور الماء ، جلس على كرسيه من جديد ، وبقي على تلك الحال دون أن تنذ عنه نامة ، لكنه بعد أن وصلت المياه إلى قدميه ، فقد السيطرة على نفسه ، وقبل أن يغادر الحديقة نظر عبر السياج فرأى جاره واقفاً لم يغير مكانه ، وهو يتلفت في كل لحظة إلى يمينه وإلى شماله . أغلق محمود صنبور الماء ، وفتح الباب الخارجى .

تهلّل وجه جاره بما يعلن عن ارنياحه السريع ، فقد طرح جانباً كل المتاعب التى تسببت في إزدياد قلقه ، وكما لو أن الفرج الذى تأخر في المجيء إليه لاحت بوادره الآن ، فخطا عدة خطوات لاستقبال محمود وشدّ على يده ، وهو يعرب له عن إمتنانه الشديد لهذه الزيارة ، فأنها - على حدّ تقديره - واحدة من الأشياء التى لن ينساها في حياته ، قال محمود : انه لم يفعل شيئاً يستحق عليه كل هذا الثناء ، ثم أنها ليست زيارة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، فوقفته معه لن تطول ما دام قد إطمأن على حاله ، وهو يرى أن لقاءات مثل هذه ضرورية جداً ، ودرجها في الاعتبار يغنى عن أشياء كثيرة ، رغم أنها لها تعدو أن تكون مجرد تحية عابرة أثناء الخروج من البيت أو عند العودة إليه ، قال جاره ، انها ضرورية جداً ، يجب أن لا تكون هذه المرة مجرد تحية عابرة ، والأ فكيف يستطيع أن يجدته

خرج محمود إلى شرفة منزله . في البداية نظر إلى شرفات المنازل التى أمامه ، لكنه أشاح بصره كما لو أنه ضاق ذرعاً برؤيتها خالية من أحد ، وبطريقة من لا يريد أن يكلف نفسه عناء الاستمرار في تفحصها واحدة بعد الأخرى . من الواضح أن النية لم تكن رؤية أحد بعينه ، لكنه عندما رأى جاره واقفاً إستمر في التطلع إليه ، وكأنه لم يكن جزءاً من حياة الشارع التى يشرف عليها من فوق وقت العصر ، فضرب صفحاً عن المارة والأطفال الذين يلعبون مع بعضهم في الأماكن التى أخذت فيها ظلال الشمس المائلة تتسع أكثر . كان جاره يقف أمام باب المنزل المجاور لمنزله ، وبين لحظة وأخرى يراه وهو ينظر إلى الساعة في معصمه ، من دون أن يتوقف في تلفته إلى جهتي الشارع أو في التأكد من وضع ربطة عنقه في موضعها الصحيح .

من الواضح أنه كرّس ساعاته التى مضت قبل خروجه من المنزل لأن يبدو بالشكل الذى بدا عليه أمام الآخرين ، لقد ارتدى بدلة جديدة ، وصفف شعر رأسه بعناية ، وحلق ذقنه ، وكان يهيم وهو يحرك قدميه في مكانها أن يسقط فوقها أى مسقط ضوء عابر يظهر لمعانها ، ولهذا لا يمكن للمرء أن يخطئ في التفكير من أن إنتظاره الطويل دفعه للخروج من المنزل ، ومع أن مكان وقوفه لم يكن مناسباً لاستقبال أحد ، لكن ماذا يمكن أن يفعل للشوق الذى طفق غير أن يلبي دعوته . فكر محمود : لقد مرّت فترة طويلة منذ أن رأى جاره هذا آخر مرة . وترك الشرفة .

ذلك الأمل الذي تحدث عنه وهو يفتح ذراعيه أثناء إستقبال كل منهم ، سيقف أمامهم بكامل طوله معلناً صحته التي غدت أفضل من السابق بكثير .

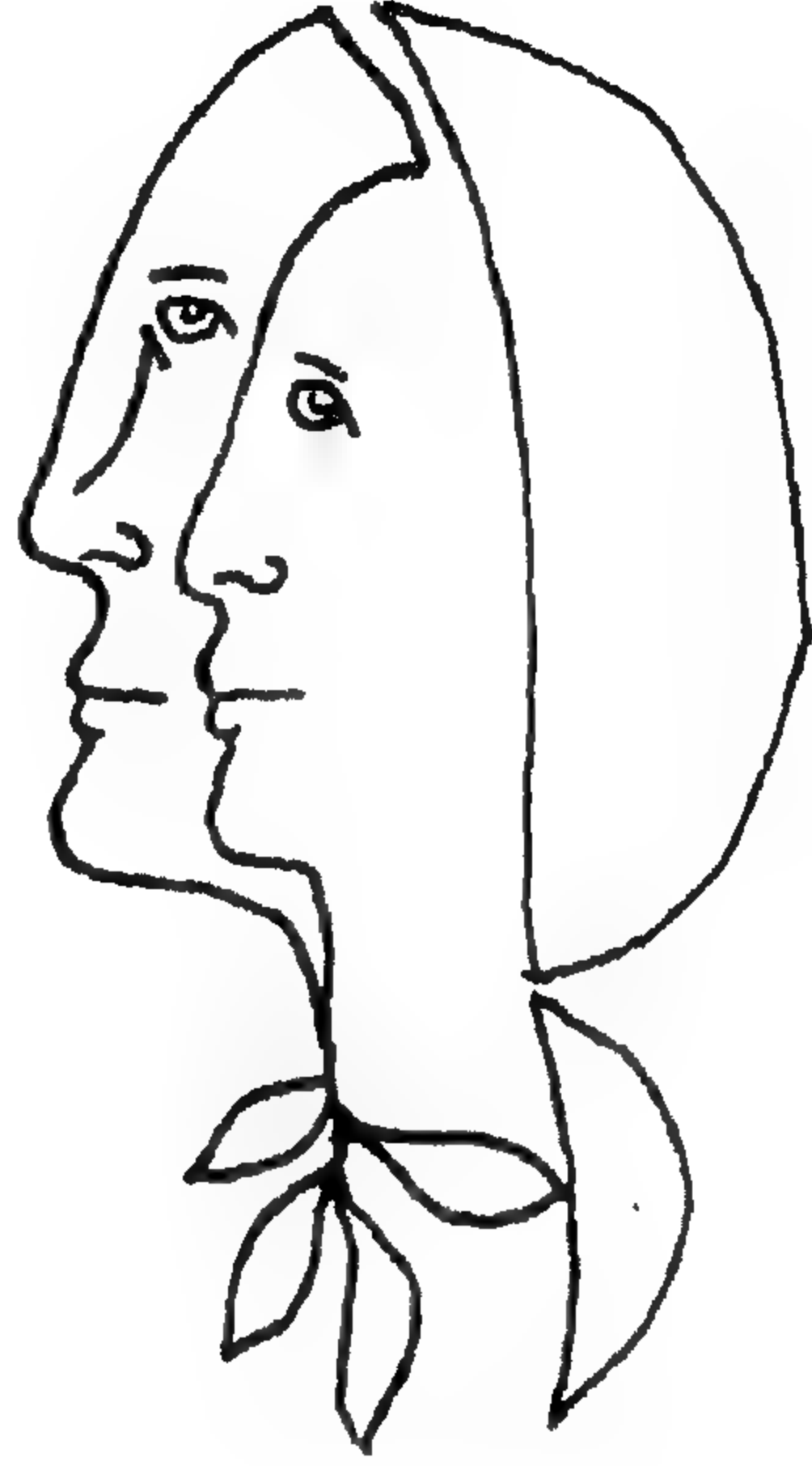
قال محمود : سادام الأمر كذلك ، وصحتك في أفضل حال ، فأننى مضطر للذهاب وأنا مطمئن .

اعترض جاره على ذلك ، وهو يأخذ بيد محمود طالباً منه الدخول إلى المنزل في إصرار ريثما يأتي إليه من يأتي قال محمود : في وقت آخر أرجوك .

قال جاره : تفضل بالدخول . قالها له مرة بتوسل ومرة في لهجة آمرة ، ومرة بلهجة الداعى الذى سيستجيب لدعوته مهما كانت الظروف .

فوقف محمود على بعد خطوتين من باب المنزل متردداً ، فسَدَ عليه جاره طريق العودة ، واعترض محمود في محاولة يائسة ، وتلثم في أعذار مختلفة محافطاً على هدوئه . لقد أثقل هذا التمتع الذى أخذ بالدوبان وجدان جاره ، كان واضحاً أنه لا يستطيع أن يفرط بالساعة التى جمعتها مع محمود بين عشية وضحاها ، وإن أى تهاون من جانبه سيبدد أمله بضربة قاصمة ، لذلك أقسم عشرات الإيمان ، بأن لا يدعه يذهب لحال سبيله فكيف يمكن أن يحدث ذلك بعد انتظاره المضى ، وعلى هذا قال لمحمود أنه سيعتبره مسؤولاً عن الكدر الذى يسببه له فيها بعد . استسلم محمود لذلك كله ، ولا شك أنه رأى أية إضافة يقوّلها جاره هى من قبيل الزيادة التى لا مبرر لها ، تحرك من مكانه ، فقال جاره : أنه سيريه مكان العملية التى ترك نجاحها ذكرى موشوقة بالفرزات الكثيرة فى أسفل بطنه . كان جاره يتكلم بحماس وهو يختنق بالحرارة تحت درع البدلة التى يرتديها وربطة العنق التى تطوق رقبته . عندما دخل محمود تلاشى نفاذ الصبر الذى لاحت علاماته ، وحل محله الرضى والأطمئنان .

عندما دخلاً الصلاة كانت الحيوية والفرحة تفيضان من الجدران وقطع الأثاث الموزعة بشكل يبعث على الراحة ، تحرك جاره فى أرجاء المكان ، فإظهر نفسه رجلاً ثابتاً لا يتزعزع ، طفق وجهه بالحياة ، ولم يكن فيه أية علامات تدل على مرض سابق ألم به ، كان يبدو أكثر قوة من السابق ، ليس قوة بالضبط ، لكنه يفعل ذلك بنوع من المحافظة على رباطة الجأش ، وهو فى كل خطوة يخطوها يعرف ما هى الخطوة التالية التى عليه القيام بها ، إلى أن أسند ظهره إلى ظهر الأريكة وهو ينظر إلى محمود نظرة تحمل الشيء الكثير من عرفان الجميل ، ووضع ساقاً على ساق ، وقال : باستطاعتها الآن التحدث بهدوء ، قال محمود : أنك أحسن حالاً من كل الذين أعرفهم ممن أجريت لهم عملية جراحية مثل عمليتك ، وعلى يد أطباء معروفين ، ظهر فى عيني جاره نور الأمل مشعاً ، وتعززت الثقة فى نفسه وانشرح صدره ، قال :



بما جرى له فى الأيام السابقة ، بعد أن ساءت صحته ، فوجد نفسه على طريق حظه العاثر فى المستشفى تحت مشارط الأطباء الذين نظفوا له ركام الحصى والرمل الذى تجمع فى كليته . قال محمود : هل أخرجوا لك كل شيء من ذلك ؟

قال جاره : نعم ، وقد حرص الأطباء أن يروه إنساناً خرج إلى الدنيا من جديد . قال محمود : العملية التى أجريت لك تحتاج إلى أكثر من مجرد جسد قوى يحتمل كل ذلك ، وتحتاج إلى أكثر من معنويات عالية . قال جاره : نعم ، لأن كل شيء سيكون مختلفاً ، وهو ، بتجربته الشخصية ، عندما نهض من سرير المرض ليفادر المستشفى أحسّ كأنه ترك وراءه أنقاضاً من أحداث غير جديرة بالذكر ، لذلك عندما فتح باب غرفته ليفادها ، فتحها على الأمل الذى ينتظره قادماً فى عيون من سيأتون لتفقد حاله ، بعد أن أرقهم القلق عليه ، وأنه فى انتظار كل من فكر بزيارته ، لذلك لم يستطع المكوث أكثر من الفترة التى بقى فيها داخل المنزل ، فخرج لاستقبال من يأتيه فى الخارج ، قال محمود : إذن جرى لك كل الذى جرى ؟ قال جاره : لقد خرجت من المحنة سالماً ، ومرة العاصفة .

قال محمود : أنه يقدم شديد أسفه لعدم زيارته له فى المستشفى ، ولو كان يعلم بذلك الذى جرى له لضرب صفحاً عن كل مشاغله وذهب إليه . قال جاره : أنه يغفر له كما يغفر لكل من لم يزره ، ها هو يقوّلها معلناً صفحه كما سيقوّلها لمن سيأتى من المعارف لزيارته ، وسيسرهم أنا يرى فى عيونهم

ستكون الصحة أفضل مع مرور الوقت ، وانا مطمئن إلى أن كل شيء سيكون على ما يرام . قال محمود : هل يعنى هذا أن وقت الشفاء التام لم يحن بعد ، هل تشعر الآن بما يعكر عليك صفوك في الكلية أو الحالبين أو في المثانة ؟ قال جاره : أشعر أنى في أحسن أحوالى مقارنة بالماضى ، ولى إرادة لا تخضع ولا تلين ولا يكبحها لجام . قال محمود : يسرنى ان تكون بالوضع الذى أنت عليه ، ولك مثل هذه الإرادة ، فلقد انتهى البعض ممن كنت أعرفهم ، من الذين أجروا في المستشفى عملية كالتى أجريتها ، إلى نهايات مؤسفة ، لأن الأمر لم يكن سهلاً على الإطلاق ، فتقدم الطب وانجازاته لا تكفى إذا لم يتمتع المرء بالصلابة التى تمهد للشفاء التام طريقاً إلى النجاح . قال جاره : لذلك ، درجة حرارتى الآن طبيعية جداً ، وأنام قرير العين دون أن أشعر بأى من الآلام التى مرت بى ، كنت لا أجد وضعا مريحاً فوق الفراش ، وكثيراً ما عانيت من ذهابى إلى دورة المياه ، ومع ذلك أحتملت الأوجاع كما لم يحتملها أحد .

قال محمود : من بين من أعرفهم من لم يستطع أن يجابه ما يجرى له أثناء العملية ، وانتهى نهاية مؤسفة تحت مشارط الأطباء ورائحة الأدوية والعقاقير ، ومنهم من تمائل للشفاء ، ولكن صحته ساءت ثانية قبل مغادرة المستشفى ، وقد حاول الأطباء أن يفعلوا شيئاً له ، لكنه أسلم روحه في ردهة العمليات التى سارعوا بإدخاله لها ، قال جاره نعم ، يحصل مثل هذا الأمر .

قال محمود : من بين من أعرفهم من خرج من المستشفى بعد أن تمائل للشفاء ، وكان ذلك مجرد الهدوء الذى يسبق العاصفة ، لأن صحته انتكست ، وساءت حاله بالشكل الذى لم يكن عليه سابقاً ، فعاد إلى المستشفى ثانية ليجد له الأطباء الحصى والرمل وقد تجمع ثانية في المكان نفسه . . . الا ترى معنى أن آلامه فوق آلام أى أحد ، ليس بسبب العملية الثانية التى أجريت له ، لكن بسبب العمليات الجراحية القادمة التى تنتظره فيما لو تجمع الحصى والرمل مرة بعد أخرى ؟ وتساءل أيضاً ؟ الا تعرف بعضاً من أولئك الذين عادوا ثانية إلى المستشفى عندما مكثت هناك ؟ .

لم يرد جاره على السؤال الموجه إليه ، لكنه عبس وقطب حاجبيه ، كأنه رأى شيئاً يحدث ولا قدرة له على رده ، أو تفاديه ، قال : نعم ، يحصل ذلك أحياناً . قال محمود : ومع ذلك على المرء أن يصمد مرة بعد أخرى ، وأن يضرب صفحاً عن المشارط وهى تترك آثارها فوق البطن ، وأثراً موازٍ لآخر ، أعمق منه أو أطول .

قال جاره : لكن الأمر يختلف بالنسبة إلى ، مجرد أثر واحد لا يعنى شيئاً كبيراً لدى ، قال محمود : نعم ، بالتأكيد ، انك تختلف عن أولئك الذين تعرضوا لهزات من هذا النوع ، على

الأقل أنك صمدت في الوقت الذى كانت العملية الجراحية تجري لك ، وصمدت وانت تمائل للشفاء . إنحنى ظهر جاره قليلاً وهو يتطلع إليه ، كما لو أن شيئاً غرز فيه أو تلوى داخله . قال جاره : على أن أجلب لك شيئاً تشربه . قال ذلك كأنه شعر برغبة ملحة لأن يغير مجرى الحديث ، أو ليضع حداً للكلام الدائر بينهما ، قال محمود : ليس كل الذين يدخلون ثانية إلى المستشفى لا يتمثلون للشفاء ، أليس كذلك ؟ جلس جاره مطوياً على ذاته ، وأخفض رأسه إلى مستوى ركبتيه تقريباً ، وبدا كأن الألم الذى أحس به في بطنه أصبح أكثر من ذى قبل ، فسحبه من عالمه ، وأجلسه على مقعده بهذا الشكل ، وتملكه شعور بالعضة ، قال : عندما كنت في المستشفى رأيت مريضاً بأم عيني خرج معافى والابتسامة على وجهه ، لكنه رجع بعد أيام على نقاله والألم يعصره . قال محمود : لكن الأمر مختلف بالنسبة لك ، فقد بقيت ابتسامتك ، تماثلت للشفاء ولا تحتاج إلا إلى الراحة ، ولست مثل أولئك الذين يحتاجون إلى عملية ثانية لأنى أرى أن من حقهم انهم لا يستطيعون أن يتركوا الحصى تكبر وتكبر ، وفي مثل هذه الحال من حق المرء أن يتساءل عن جدوى العملية إذ كانت الكلية صالحة دائماً لنمو الحصى ، وعلى القراض ان المريض يتجوف في المرة الأولى وفي الثانية ، فهل سينجو في الثالثة أو الرابعة ؟ .

لاح التعب الشديد على وجه جاره ، وكسته الصفرة ، كان واضحاً وهو بذلك الشكل أنه أشرف على الشيوخوخة . حرك كفيه فوق بطنه ، وبدا كما لو كان يحركهما فوق ضمادات ، حركة متوجسة ، خائفة ، كان يحاول أن يخفى الآماً داهمته دون سابق إنذار ، في وقت لم يكن فيه على استعداد لاستقبالها . قال محمود : هل تشعر بما هو غير طبيعى ؟ عليك أن تجابه انخفاض معنوياتك بروح عالية لئلا تتدهور . قال جاره : أشعر بألم شديد وأشار إلى أسفل بطنه . قال محمود : في الكلية أ أرجو أن يكون الأمر مجرد حالة سرعان ما تزول قال جاره : يجب أن أجابة ذلك بمعنوياتي العالية ، التى أراها في نفسى ، والتى تعرفها عني قال محمود : تمسك بها جيداً . قال جاره : ساعدنى أرجوك .

كان وجهه يعلن بشكل أكثر وضوحاً عما يختلج في نفسه من أسى وقد أنهكه الألم وامتصه حتى بات يصعب على من يراه التصديق بأنه يستطيع تحمّل كل ذلك دون صراخ يطلقه كلما لا يجد بديلاً عن ذلك ، قال جاره : عليك أن تخبر كل من يأتي لزيارتى بأنى رجعت إلى المستشفى ، وأنى سأكون على ما يرام كما كنت في المرة السابقة تحت مشارط الأطباء ، قل لهم أنى أغفر لكل الذين أساءوا إلى ، ولا أحمل نية سيئة نحو أحد .

ومد يده فاستلمها محمود بكلتا يديه ليساعده على النهوض قبل الخروج من المنزل ◆

حديث لم يسبق نشره

مع ميخائيل نعيمة منذ ٢١ عاما

من يتعاش مع عالم ميخائيل نعيمة ، وإيمانه المطلق بالإنسان ، ثم هاجسه الدائم بالتوق الى الانعتاق حتى التسربل بقداسة الحب والخير والجمال يجد نفسه يدخل هيكلًا تعبق روائحه بالطهر ، هيكلًا يرفع مرتاده ليخلق في عالم التوحد مع اصفى ما في الصوفية من وجد بالمبدع لروعة الحياة ..

حتى اذا انتشى ذلك المرتاد ، أدرك انه قد امتلك الكثير من اسرار شاعر كاتب فنان مثل ميخائيل نعيمة ، مبدع ارتقى لنفسه قيود مسئولية الحرف ، وما يمكن ان يهبه ويصنعه للإنسان ..

ذلك سر عبقرية نعيمة ، جواب الآفاق ، المعذب بتأملاته ، المستغفر لذنوب غيره ، النقي ، الى حد تحمل خطايا الآخرين فوق عاتقيه ..

واذا كانت مثل هذه الرؤية لم يشأ ان يتورط في عالمها الكثيرون ممن درسوا اعمال نعيمة شعرا ونثرا على كثرتها اكثر من سبعين عاما ، لما يتضمنه اتناجه الغزير من رؤى فكرية اخرى حسية وذهنية ، فلا شك ان ذلك يكشف عن تنوع مراحل ابداعه ، وتعدد ألوان خبراته بالحياة ، وتجليات شواغله الفكرية المحلقة بين آفاق الميلاد والموت ، الشك والايمان ، ثم فيض ما تعلمه من غرائز البشر خلال تجاربه الذاتية الحسية التي تناول ذكرياته عنها في كتابه - سبعون - وهو يحكى عن معرفته ، وخبرته بالمرأة اللحم والدم .. ورحلاته بين مرافء الصبا لبنان وأمريكا وفرنسا وروسيا ، يتواصل دائما مع نفسه وقارئه ، كاشفا عن

أجرى الحوار: محمد صدقي

● ● كان من المفروض ان ينشر هذا الحديث ، الذي أجرته مع الاديب اللبناني الكبير ميخائيل نعيمة ، في فندق سميراميس ، خلال اليوم الثاني لانعقاد مؤتمر الادباء العرب الثالث بالقاهرة في مجلة الرسالة الجديدة ، بعد شهر يناير عام ١٩٥٧ .. لولا أنه فقد بسبب انتقالى أثناء اجرائه مع الاديب الكبير لأصبحه كدليل مصرى الى عنوان منزل احد اصدقائه منذ ايام المهجر ، صديق سورى من عائلة الكسم ، حيث اتممت الحديث هناك ثم نسيت في صالون ذلك الصديق الذى سافر مع الاديب الكبير ثالث ايام المؤتمر وقبل صدور توصياته ..

[لقد فقدت ذلك الحديث ، ولم أسترده الا بعد شهرين ولذلك ظل حبس ادراج مكتبى طوال تلك السنين ، حتى جاءت هذه المناسبة لنشره ، مع ملف كامل عن حياة الكاتب الراحل وبيولوجرافيا لمؤلفاته .. ● ●]

● لقد تزوجت ماهو أبقى من المرأة .. مؤلفاتى وقرائى .

● أهم ماأوصى به حرية انتقال الكتاب بين البلاد العربية .

كل فى حياته من معرفة ، عارضا كل ما استخلصه من حكمة الكون والبشر ، عن الغربية والحنين ، عن دونية العالم المادى ، وقداسة الفضيلة ، عن فرحته بالحياة ، ومسئوليته عن ممارستها ، عن صوت الرسول والرسالة ، عن حبه للحرية عشقه وعذابه ، ثم عن مجاهدته وهو الظامى الى وحدة الطبيعة . التى تشوق الانسان ان يخرج من حدود التشخيص ليعثر من جديد على قيس التوحيد بالمبدأ الاعلى الذى لا صورة له ، ولاحد ، ولا نهاية ..

هذا هو ميخائيل نعيمة باسرار عالمه الابداعى .. الكاتب الكلمة والمسئولية .. فتعال نسأله بعض الاسئلة الباحثة عن اجابتها عنده فى هذه الايام ..

● ● سألت الاستاذ ميخائيل نعيمة :

- فى رأيك .. من هو الاديب ؟ هل لابد أن تكون له رسالة ؟ ما هو المستهدف من رسالته ؟ وما هى مهمة الادب ومسئوليته عند ميخائيل نعيمة .. ؟

- أولا .. مسئولية الكاتب وفضيلته معاً .. أنه لا يكتب لنفسه ، أنه كما يؤكد ذاته فى ابداعه للادب ، فهو يحيا فى فنه بفكره ، كما يحيا بعاطفته ، وحياته بعاطفته صادقة ، هى فضيلة فى حد ذاتها ..

والكاتب فى فكره وعاطفته محاصر من كل جهة ، بعالمه الذى يعيش فيه وله ، لذلك على الاديب ان يكشف ما تحت السطح ، كالزراع الذى يقلب الارض لتجود بأفضل ما عندها ، أن يفحص إلى الاعماق ، بحثاً عن لؤلؤ الكون ، أن يجند قلبه قبل فكره ، وفكره قبل أسلوب تعبيره ! ذلك لكى يفتح طرائق غامضة ، ويمهد شعباً وعرة ، ويسير

بالانسان قدماً الى عالم مثالى افضل ، لكن حقيقى واقعى فى نفس الوقت .. عليه أن يجند الفضائل الرائعة ، وفوق كل ذلك ، يدعو لا ذابة الحدود والسدود المصطنعة ، التى ارادها البشر بينهم للتلهى وتحقير قدرات الانسان الخلاقة ..

ولانى قد تشبعت منذ يفاعتى بحب الفضائل الروحية ، والنزوع الى الايمان ، وقداسة العدل وازليته فى الكون ، فانا ارفض منذ البداية ان يحصر فهمى للفن على أنه من اجل الفن فقط ، لا .. ان الفنان مسئوليته ازاء فنه ، وازاء من يتلقى هذا الفن ، الفن لا يبد ان يلتصق مباشرة بالحياة ، ويخدم اغراضها ، لأنه الفن شئ جميل ، ولا بد ان يكون نافعا .. اما ما عدا ذلك فشئ لا اعرفه ، وان كان البعض يسميه كتابة أو فنا ..



● ● كيف تنظر الى حركة التجديد فى الشعر العربى خلال سنوات ابداع شعراء الرابطة القلمية ثم حركة التحديث الآن .. ؟

- آه .. لكل زمان ومكان وناس شواغل مرتبطة بما هو حول ذلك ..

ثم اظن أننى كنت واضحاً فى ادراكى النفسى والفكرى وانا اكتب الشعر أو النثر خلال تلك السنوات ، كنت احاول أن أجوس من خلال ذلك أبعاد احداث الكون العربى بخاصه ، أو عالم الانسان مهتما اتسعت أبعاد وجوده بعامه ..

لقد كان منطلقى وباعث هموم التعبيرية أو التصويرية الفكرية فى الشعر والنثر هو أن اعبر ببساطة عن عمق الحياة والبعدها ما استطعت عن هاجس المطلق ، أو تفصيلية الواقع الضيق للانسان العربى ..

فكلما كانت حركة الشعر قريبة من معنى الفعل الايجابى ، كلما كان ذلك اكثر قدرة على التأثير فى المتلقى ، وجعله اكثر استعداداً لفهم الحياة وحبها ، واشد رغبة فى دواعى التعبير نحو الاكمل ..

ثم هناك فرق بين الافكار الاصلية الواضحة والمؤثرة ، وبين النزوات العابرة التى لا تأخذ من الواقع اكثر من مساحة الصفحات التى تكتب عليها .. فالافكار الصميمية الاصلية هى التى تستطيع ان تفسر الحياة ، وتغنيها بحب الارض والانسان ..

أما ما تقرأه الآن من اشكال وقضايا التعبير والتجديد الشعرية ، فليس الا محاولات لا تصدر عن مواهب اصلية هى اقرب الى حركات لاعبى السيرك اللغوى ..

ثم عن تجربة فترة المهجر والشعر ، فقد كانت محاولاتنا تستهدف التخلص من قيود القافية الرتيبة ، والتزواج فى القصيدة الراحدة ، بين عدة بحور متجانسة وبين الوزن ومجزؤه الى جانب جراءة التنويع فى القوافى واعطاء القصيدة وحدة معنوية من أولها الى آخرها .. مع ابداع صياغات بسيطة التراكيب ، مهموسة المعنى والمعنى ، مفهومة للقارى .. والآن .. اقرأ وتأمل الكثير من نماذج شعرنا الحديث ، والتجديدات المبدعة التى أحياها فيه ..

● على الأديب أن يكشف ماتحت السطح .. ليجود بأفضل ما عنده .

● هل نخشى على الوحدة العربية من موال أو أغنية شعبية .

● التجديد الشعرى الآن .. أقرب إلى حركات لاعبى السيرك اللغوى .



وستجد رأيي الذي تريده واضحاً ، ناطقاً
أكثر مما عبرت اجابتي على مؤالك ..



● ● عبر ابداعاتك وافكارك التي
تناولتها في اعمالك العديدة ، تنقلت بين
وسائل واشكال الكتابه الفنية ، فبدأت
بمسرحيتك « الالباء والبنون » ثم كتبت
الشعر ، فالقصة والرواية ، وكتاب سيرة
جبران ، ثم قضايا الفلسفة الروحية ،
والنقد الاجتماعي ، ثم الخطاطرات
والشذرات والرسائل والمذكرات
الشخصية .. [ما سر هذا التنقل والتقلب
بين ألوان ابداعك ؟ ..]

- لا اعرف لماذا استعملت كلمتي
التنقل والتقلب هاتين ! لوصف تلك
البانوراما التي ميزت وكشفت عن الغنى في
رحلتي الكونية بين بلاد العالم من لبنان الى
روسيا الى امريكا الى فرنسا الى .. الى ..
مع تجرّبي وتأمل في حياة الناس واحداث
الزمان والمكان والناس من حولي ؟ ..

أليس على الكاتب والفنان أن لا يعدم
القدرة على التنوع في عطائه ، أليس لكل
صورة اطارها المناسب لها ؟ .. لكل قضية
أو حدث عرضه المتوائم مع تركيب عناصره
من اجل تكوين فني مؤثر في القارئ ؟ ..

ثم أليس ذلك التنوع منع اعمال الكاتب
مصدقية أكثر تأثيراً ، واصفى في القبول
والاقتناع ؟ .. ايضاً دعني اذكرك بان هناك
العديد من الشواهد العالمية لكثير الكتاب
والشعراء والفنانين قد اثبتت انه كلما تعددت
الوسائل ، والطرق التعبيرية كلما ساعد
ذلك على وصول الفكرة مفهومة محبوبة الى
أكثر عدد من القراء .. ؟ ..

● ● فهمت من حديثك قبل دقائق مع
الصديق الناشر اللبناني انك بسبيلك الى
اتمام الجزء الاول من سيرتك الذاتية -
سبعون - الذي تروي فيه تجربتك الحياتية
وذكرياتك ..

لماذا تشغل نفسك الآن - اعطاك الله
الصحة - بكتابه تجربتك ومذاكراتك ؟ هل
تفكر بالسراحة .. او العزلة .. أم
ماذا ؟ ..

ليس كل هذا فقط .. وليس بعضه
فقط .. واذ كنت لا زلت اكتب حتى الآن
بقلب جياش بالمنى ، ودفقات قلب متعب ،
الا أنني من حقى أن استمتع بالتأمل وسكينة
النفس .. ثم ليست تجربتي الابداعية ،

واسرار معاناتي وسعادي ملك لقرائي يحبون
معرفة وقائعها .. ومن واجبي ان لا أدع من
يكتب عنها كثيراً من الاسئلة
بلا إجابة .. ؟ ..

وليس هذا ايضاً لأنني انتظر النهاية ..
لا .. ولا استبعدها .. لكن الحياة
جديرة بأن تعاش
، رغم عبثها ، والموت حقيقة لا
أخشأها .. ذلك انني وكل كائن مثل نقطة
الماء ..

أست تعرف ان نقطة الماء لا تموت ..
الذي يحدث لقطرة الماء ، وللزهرة ،
للشجرة ولى .. هو أن هناك حالة انتقالية
يمر بها كل كائن ، وهذا هو السر الذي حمل
السماء على أن تمنحنا القدرة على الألم ، كما
منحتني القدرة على الكتابة من أجل
الانسان .. وبفضل المنحة الربانية في
وجودي أحب .. أحب ، وأحزن ،
واندهش ، وافكر تحت قبه هذا الملكوت ،
بفضل كل ذلك ، ومن أجله لا زلت
اكتب ، وارجو أن أظل طويلاً أو اصل
الكتابة .. على الاقل حتى أتم كتابه قصة
حياتي وتجربتي مع ذلك الكون المدهش
الرائع .. وهو كتاب اعتقد انه سيحتاج مني
الى عدة سنوات ، ليضم كل ما تعلمته ،
وما يجب على أن أردّه من هبات لاصحابها ،
للالة الاعظم ، للارض ، للبشر ..

● ● في كتابك - مذكرات الارقش ..
تقول « الزواج مقبرة الحب ، الحب يسمو
بالمحب الى أعلى ، والزواج يشد به الى
اسفل ، الحب يلتهم المحب فينشره شعاعاً
في الفضاء ، والزواج يسجن المحب فينشره
هباء في الهواء ، الحب ذوبان فتبخّر
فانعتاق ، والزواج تجمد فانشقان .. »

ألهذا .. لم تتزوج .. ؟ وما هي حكاية
المرأة في حياتك .. ؟

ييز ميخائيل رأسه ، كأنما يزن الحكمة
التي سيتفوّه بها بميزان عقله .. يتسم بعيني
صقر .. يضحك كأنما يزجّرنى باجابته
يقول :

- اسمع .. هناك اسرار في حياة كل
منا ، لا يفهمها .. وأقول لك بالتالي ..
أنه من الصعب أن يفهمها غيره ايضاً ..
على العموم لقد فكرت بالزواج .. فكرت
أكثر من مرة حتى سن الأربعين ..

وأطرق منفرجة اصابع راحته اليمنى
النحيلة المرتعشة

- كانت ثمة صلات عديدة ، حنونة ،
وعاصفة بيني وبين نساء متعدّدات ، تمّنت
لو تنتهي بالزواج ، لكن ظروفًا حالت دون
ذلك ، بالطبع لم تكن من خلقي ، ولا من
خلقهن ، لكن بعد أن عدت الى لبنان
وانصرفت الى العمل الذي لا ازال أقوم به
نتيجة الى ان تلك الظروف كانت موقفة
احسن التوفيق ، وكانت في صالحى وصالح
الرسالة التي احملها .. لقد بات من الاكيد
عندى ، أنني لم أولد لأكون بعلاً لا امرأة ،
بل بالاحرى ، لأكون أخاً لها .. وهكذا
إننت فكرة الزواج من رأسى منذ نحوربع
قرن من الزمان .. أترانى ... وضحك
مشيحاً برأسه للوراء ..

لقد تزوجت ما هو ابقى من المرأة ،
ومشاعري الخاصة نحو مؤلفات وقرائى هي
مشاعر الرجل الذى عنده عيال لا عميلة
واحدة ، ثم ان حظى أنني لم أحرم من الحياة
العائلية ، فقد هيأت لى القوى الخفية التي
ندعوها الاقدار أن اعيش مع عائلة أخ لى
كما لو أنها عائلتي .. فانا من هذا القبيل
أحسد ، ولا أحسد ..



● ● الآن ... استاذ نعيمه .. ندخل
يا سئلتنا الى ما يحيط بنا في جو المؤتمر الذي
تزور بمناسبته القاهرة لأول مرة في
حياتك ..

اتمنى لو تلقى الضوء على قضية تطرحها
اغلب نقاش جدول اعماله .. قضية
القومية العربية ومدى علاقتها بشواغل
الاديب العربى في كل قطر من اقطار
العروبة .. مشاعره وهواجسه ، حرية
ابداعه ، مسؤوليته نحو هذه القضية ..

- يتألمنى شاردأ .. يصمت ناظراً الى
قدميه مطرق الرأس .. حتى يهمس كأنما
يحدث نفسه ..

- هذا سؤال كبير متمرج .. ربما
أجيبك عليه بعد صدور توصيات
المؤتمر ..

لكن انت تعلم أن أول لقاء لهذه القضية
وهذا المؤتمر كان في « عالية » بلبنان ،
ولعلك قرأت بيان « عالية الادب » الذى
كانت نتيجته المؤتمر الثانى .. وما كتبه
الكثيرون من الادباء حول علاقة هذه
القضية بالادب والاديب .. والآن ..
ليس عندى أنا بالذات تعبير محدد عن



● ميخائيل نعيمة

اللهجات العامية وتقريبها من الفصحى ؟
ألسنا ككتاب ومثقفين في اتجاهنا لتحرير
اللغة الفصحى من جمودها وتحجرها .. ؟
أليست اللغة العربية كائن حي ينمو ويتطور
مع الزمن وما يستجد من أسماء للألات
والمخترعات والتعبيرات العلمية الجديدة
باسمائها الفصحى .. والتطور يفنى أشياء
جديدة .. ؟ ! أنا أعرف أن في مصر عدة
لهجات يتكلم بها أبناء الجنوب ، وأبناء
الشمال ، وأبناء السواحل وأبناء البدو ..
هل صنعت هذه اللهجات فرقة بين سكان
بعض المحافظات وغيرها .. ؟ ثم انتم
في مصر تعبرون في أعمالكم الفنية في
المسرح والأغاني والحوارات السينمائية بكل
هذه اللهجات .. هل يشكل ذلك خطراً
على اللغة الفصحى .. لا أظن .. العامية
لغة انفعال ويجب أن يعبر بها الفن والأدب
عند الضرورة .. لكن المستقبل والتطور هو
حتماً مع الفصحى التي لها تاريخ في كل بلد
عربي ، يتفق أحياناً ، ويختلف أحياناً مع
طريقة استخدامه في البلاد الأخرى ،
وكذلك الطبيعة الجغرافية ، تؤثر في طريقة
نطق الكلمات .. لكن دعني أقول لك
خاتمة لأجابتني .. أنه يجب أن يعدل الأدباء
عن العامية إلى الفصحى المبسطة ، كما فعل
توفيق الحكيم أخيراً في مسرحية
« الصفقة » . وفي نفس الوقت - لا أرى
رفضاً لأي تعبير فني باللهجة العامية ، ما
دامت صياغته يتأثر بها ويستقبلها الشعب
برضى واعجاب .. وليس في ذلك أي خطر
على قضية التوحيد العربي .. واتمنى للمؤتمر
كل السداد والنجاح .. ولك كل
التوفيق .. ◆

التفوق إلى تحقيق العدل والحب والسلام
للإنسانية كلها ، وليس للإنسان العربي
وحده ..

ثم اسمع .. المعرفة هي الحقيقة ،
والحقيقة كامنة في النفس ، في كل نفس ،
ومن ثم تنعكس في الحياة ، وكل ما هو
حولنا هو منا ، ولا شيء وراء ذلك ،
وليس وراء الطوس القومي الا تمزيق نفس
الإنسان والهاؤه عن عدوه الحقيقي في
داخله ، إلى أعداء وهميين في الخارج ..
ولذلك فاق اعتبر بناء الإنسان من الداخل
هو الأصل في بناء عالم أفضل .. أليس
ذلك هو ما تسعى إليه مطالب أي قومية ؟ !
لذلك أوصي للمؤتمر .. وللفعاليات
التي تستضيف المؤتمر ، أوصي القادة
والمستولين بأن خير ما يخدم قضايا الإنسان
العربي في إطار القومية العربية ، أو القومية
الإنسانية ، بأن يكون الكتاب العربي متيسر
الوصول للقارئ بكل الوسائل .. ففى
الأصل كانت الكلمة ، ثم كان الإنسان ..
ولو أنفق العرب جهداً في وصول الكلمة
إلى المواطن مع الاعتبار بالنظر إلى قضية
الأمية في العالم العربي لأنحلت كل
المشاكل ..



○ ○ وكان لابد من طرق الحديد وهو
ساخن .. سألته ..

هل التعبير الأدبي باللهجات الإقليمية
خطر على قضية التوحيد العربي .. ؟ هذا
السؤال في إطار الموضوع ليس كذلك ؟
يجيب نعم نعم .. أنا أفهمك ..

لقد تابعت في مجلتكم « الرسالة »
الجديدة « إجابات الكتاب العرب من
سوريا ولبنان والعراق وتونس .. وكان
واضحاً هدف السؤال على ضوء الشواغل
العربية الحديثة .. ولاشك أنك تعرف
مسبقاً ملخص الإجابة المنتظرة مني .. على
ضوء كتاباتي كلها .. لكن دعني أقول لك
باختصار وشمولية أيضاً ، كرد على أطراف
النزاع في هذه القضية بجملة أسئلة
صريحة ... هل نخشى على الوحدة
العربية من موال أو أغنية شعبية تشكك في
قوتها .. ؟

هل يصعب أن تطور اللغة الفصحى من لغة
القواميس إلى لغة الاستخدام اليومي ؟
هل من شك في أن انتشار التعليم والإذاعة
والصحف سوف توحد تدريجياً بين

الشعور والشواغل الحقيقية للشعور العام
اللبناني أو العربي .. لماذا ؟ .. لأن هناك
تفاوتاً في التفوق العربي .. فكل مجموعة
من الأدباء في لبنان أو المغرب ، أو العراق
تهفو إلى ما يشغلها حولها في موقعها
الإقليمي خاص وعام مشترك .. فما بالك
بالقارئ العربي في مصر أو الكويت أو بلاد
المغرب أو .. لذلك أحاول أن أكون لسان
وجدان القارئ العربي ، أن أكون وازعه
الخاص والعام معاً .. أليست تلك إحدى
قضايا مؤتمر الأدباء الحالي ، أنا لا انشغل
بالمطلق وحده ، ولا بمحدودية الخاص
الضيق في كل أفكارى وكتاباتي ، ذلك
لقدر اللغة على التعبير بما يهم كل الناس ،
المهم هو امتلاك حرية التعبير ، وصلاحياتها
الموضوعية ، ومدى حاجة القارئ العربي
اليها ، كجزء من تراثنا الاجتماعي ..
إن مجتمعاتنا قد مارست بقدر يختلف حيناً
وآخر ، وبوسائل شتى منذ زمن بعيد ،
لكن قل على لسان .. إن أي محاولة
للاتفاض من هذه الحرية للكتاب المبدع
تبدو كما لو كانت مجافاة لطبيعة هذا المجتمع
وتراثه التاريخي ، أو بمعنى آخر مجافاة لا
حاجاته التي لا بد من تحقيقها ..

ويلتقط أنفاسه وقد تفجرت يقظته
أكثر .. علا صوته ، تحدت أكثر
نبراته ..

- عموماً بعد عرض الأبحاث ستقدم في
المؤتمر والمناقشات والأسئلة التي ستفرض
أجابات لها .. أمل أن يتحقق تلاقح متطور
يضع جوهر الأشياء المحسوسة والمطروحة
في ثنايا أفكارنا جميعاً ، على العقل العربي ،
وعلى الواقع ، بأفكاره وقياداته ، طرْحاً
عميق الدلالة ..

أما عن ذاتي من جانب آخر .. فأنا قادم
بروح التأمل والتعلم ولاستلهام وجه
الحقيقة الإنسانية فيما هو قائم .. وأن كنت
اعتقد أن هناك مفهوماً يشغلني من زمن
بعيد ، والآن .. في زحمة هذا اللقاء الحافل
الدافئ بالعواطف الجياشة .. حبذا لو لم
تغيب عنا حقيقة مهمة ، هي أن ثقافة
العربي ، في قلبه ، أكثر منها في عقله ..
ولو ادرك الكتاب والشعراء العرب مدى ما
يمكن استخلاصه من هذه المقولة ، لأمكن
أن ينجز الأدباء بأبداعهم أكثر مما ينجزون
بحوارهم في إطار مؤتمر يدعو للحوار
فيه ، وإصدار التوصيات التي تحتاج إلى
عناء من القائمين على الأمور أكثر مما يملكه
الأدباء والشعراء من قوة تغيير الواقع ،



[• في كنف تلك الأسرة عاش «ميشا» الصغير عاما واحداً ، حتى هاجر والده إلى أمريكا عام ١٨٨٠ ليبحث عن مستقبل أفضل لهؤلاء الأبناء حتى مل هناك من عناء البحث فعاد إلى قريته بعد ست سنوات .

[• في تلك القرية بسكنتا كان بعض الروس المهاجرين إلى لبنان ضمن بعض البعثات الدينية قد أقاموا مدرسة ابتدائية انتسب إليها «ميشا الصغير» وهو في العاشرة من عمره ، تلميذ نابه ، يقظ الوجدان ، لاحظ مدرسو ميله للعزلة والتأمل ، مع ذكاء حاد في استذكار دروسه وتفوقه في اللغة الروسية إلى جانب غرامه بحفظ قصائد من الشعر العربي ، وإجزاء من اصحاحات الانجيل ..

[هذا التفوق الدراسي دعا ناظر المدرسة إلى ترشيح التلميذ «ميشا» ليواصل دراسته بدار المعلمين الروسية في مدينة «الناصر» بفلسطين عام ١٩٠٢ ، حتى أمهى هناك دراسته عام ١٩٠٦ .. وفي هذه المدرسة التي كانت تهتم بالجانب الديني في دراستها إلى جانب اللغة الروسية بدأت شعلة التوهج الديني تضيء وجدان ميخائيل نعيمه الصبي ، حيث بدأ ميله يزداد لكثرة الاطلاع والتأمل فيما يقرأ ويسمع ، وفي هذه المدرسة نفسها تعرف نعيمه على صديقي عمره الاديبين نسيب عريضة وميخائيل اسكندر ، الذين ظلا مرتبطين بصداقته حتى التقى بهما بعد ذلك بسنوات في المهجر بأمريكا .

[• من مدرسة المعلمين بالناصر يسافر ميخائيل نعيمه ، الطالب المجد في دراسته ، مرشحاً مرة أخرى لمتابعة دراسته في - السمنار الروحي - في بولتا فابروسيا القيصريّة ابتداء من عام ١٩٠٦ حتى ١٩١١ .. مجتمعاً هناك بصديقه ميخائيل اسكندر على قراءة الأدب الروسي ، ومحاولة إستكناه مجتمع الأدب الروسي ، بما يموج ويمور به من أفكار تلك السنوات الحاسمة من نهاية عصر القيصريّة وفجر الثورة البلشفية ، يقرأ أشعار وحوارات لرفتنوف ، ونيكيتين وبلينسكي ، وأدب تولستوي وتورجنيف ودستوفسكي وجوركي وجونجول واستروفسكي .. يقرأ ويهضم ما يقرأ ويفكر ويقارن .. حتى كتب هناك في بولتا قصيدته «النهر المتجمد» التي أعاد صياغتها باللغة العربية بعد ذلك بسنوات .

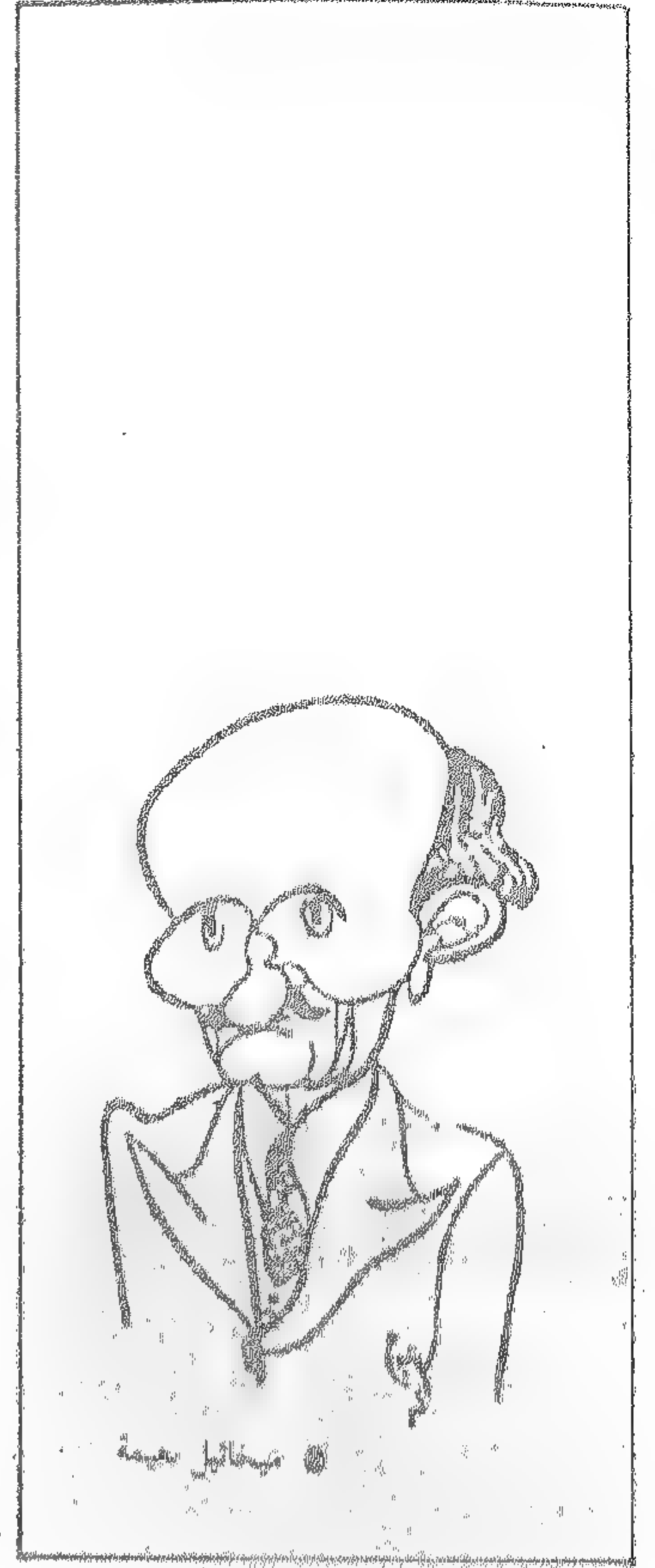
ميخائيل نعيمه من المجد إلى اللحد

١ - حياته

[• • بين احضان قرية بسكنتا بسفح جبل صيين ، على مسافة غير بعيدة من القمم الشاخنة ، المحاطة بغلاثل الضباب وأشجار الصنوبر وتشكيلات الصخور والأودية الموحية بالجلال والخيال ، ولد الكاتب اللبناني ميخائيل نعيمه ، يوم السابع عشر من شهر أكتوبر عام ١٨٨٩

[مع أريج النباتات والزهور وأشجار الفاكهة والأعشاب والفراشات والجنادب ، في إطار هذه اللوحة الموحية بالتأمل ، في تلك القرية بدأت طفولة «ميشا» الصغير ، كابن لرجل ريفي ارثوزكسي يجهل القراءة والكتابة ، فلاح بسيط المظهر والمخبر ، عرف بطيبة القلب ، صبور ، ودود ، وأم حادة الطبع ، تميل أكثر من زوجها لمراجعة أولادها الأطفال الصغار الخمسة وابتها الصغيرة بالنقاش معهم دائماً حول الخوف على مستقبلهم ، وحفزهم للطموح والصراع مع الحياة من أجل أكتساب القدرة على مواجهة صعابها .





[• نجح نعيمه في امتحان السمنار الروحي الروسي وعاد إلى لبنان عام ١٩١١ ليجد أخاه - أديب - قد عاد هو الآخر من أمريكا إلى بسكنتا ليختار له زوجة لبنانية ومع هذه المناسبة استطاع أن يقنع ميخائيل الشقيق الأصغر بالسفر معه إلى - والا - والا - في أمريكا ليقيم معه وليبحث له عن عمل تجارى هناك يكسب منه قوته بينما يفكر في مستقبله كأديب وشاعر . . حيث ينكب نعيمه على إجادة اللغة الانجليزية استعداداً لدخول جامعة واشنطن من عام ١٩١٢ ، حتى يتعلم الحقوق . . عساه يعود يوماً إلى لبنان محامياً بعد رفضه للجو الأمريكى الآلى المادى المحيط به ، والذي كان يحنقه ، رغم اشتغاله موظفاً في أحد المحلات التجارية ، وانجازه لعدد من القصائد والخطرات ، وبداية تعرفه على الصحف الأدبية العربية التي تصدر في أمريكا والاطلاع عليها بشغف .

[• في عام ١٩١٣ كان صديقه نسيب عريضة ، رفيق مدرسة المعلمين بالناصرة ، قد أنشأ في نيويورك مجلة الفنون باللغة العربية ، المجلة التي كان نعيمه يحرص على

قراءتها ومناقشة ما تنشره . . وذات يوم جاءه صديق بكتاب « الاجنحة المتكسرة » لجبران خليل جبران ، فوجد نفسه يكتب مقالاً نقدياً للكتاب أرسله إلى مجلة الفنون ، يتضمن اشاداته وحماسة للكتاب ومستقبل مؤلفه .

[كان ذلك المقال هو أول مقال نقدي كتبه ميخائيل نعيمه في حياته الادبية ، والذي ما كادت تقرأه أسرة تحرير المجلة حتى أيقنت أنها قد اكتشفت كاتباً عربياً جديداً ، مقيماً في أمريكا ، وإن الكثير من أفراد أسرة التحرير يعرفونه ، بل هو زميل رئيس تحرير المجلة منذ أيام الدراسة في الناصرة . . إذا . . فليرسلوا اليه يستعجلونه أن يأتي إلى نيويورك ليعمل معهم ، فكان ذلك أول لقاء بين نعيمه وجبران . .

[• يحكى ميخائيل نعيمه قصة ذلك اللقاء بعد ذلك في كتابه « جبران خليل جبران » الذي نشره عام ١٩٣٤ يقول : - [« بعد ظهر النهار الأول الذي وصلت فيه نيويورك كنت في إدارة مجلة الفنون ، وإذا بشاب يدخل ، لطيف الملامح ، ما أن وقع بصصري عليه حتى قلت - هذا جبران . . ولم أكن قد أبصرت صورة له من قبل . . وما إن رأتى حتى تقدم منى وهتف - هذا ميخائيل نعيمه » وكانت بداية صداقة خالدة من أشهر الصداقات الأدبية بين مجموعة أدباء المهجر . .

[• وبدأ نعيمه يشارك في ندوات وتحرير مجلة الفنون ، تظهر على صفحاتها قصائده وخطراته ، ويستشعر أملاً خفياً كرايه الانتصار ، يراه أمام عينيه كحقيقة تؤكد له ذاته الأدبية ، لكن سرعان ما تعلن أمريكا الحرب على ألمانيا في الرابع من يونيو عام ١٩١٧ . . وكان نعيمه يكره الحرب وما يعرفه عن بشاعاتها من قراءاته في الأدب العالمى ، كما عبر عن ذلك في كتابه « مذكرات الأرقش » وفي مسرحية « الأباء والبنون » التي نشرها بمجلة الفنون . . وفي تلك الفترة تطوع اخوه - هيكل - للخدمة العسكرية ، فوجد نعيمه نفسه هو الآخر يتدرب عسكرياً ، ثم يسافر مجنداً في الجيش الأمريكى على ناقلة حربية إلى فرنسا ، وتأثيرات جو الحرب وما يجياه في ظروفها بكآبة مشاهدها وفجائعها تحققت نفسه ، فحاصر روحه الوداعة .

[• هكذا في مطلع ربيع ١٩١٩ ، بمقاطعة الرين الفرنسية - يجد ميخائيل

نعيمه نفسه مع مجموعة من الرجال الجامعيين بالجيش الأمريكى يدرسون في جامعة رانس 'Rennes' حيث ينكب نازعاً روحه من أهوال الحرب التي كان قد شارك فيها عدداً من الأيام لا يزيد عن شهر باحدى فرق مشاة البنادق ، يهرب من تأثيرات ضيقة بالقتلى والجرحى وأصوات انينهم بالاستغراق في دراسته لتاريخ فرنسا والادب والفن الفرنسيين مع زملائه من ضباط الجيش ، عله يجد في ذلك إضافة على مطالب الجيش من دراسته - أن يتمكن من دراسة الأدب الفرنسى عموماً ، حتى عاد إلى « والا والا » في نهاية العام . . ثم يرحل مرة أخرى إلى نيويورك للعمل على رد الحياة إلى مجلة الفنون التي كانت قد توقفت عن الصدور ، بينما يعمل في ذات الوقت بمحل تجارى وهو يتابع كتابة ابداعاته الشعرية بغزارة . .

[• في نيويورك مع عودة الحياة إلى مجلة الفنون تألفت الرابطة القلمية في العشرين من نيسان عام ١٩٢٠ ، لتكون أحد معالم الحركة الأدبية العربية التجديدية الحديثة ، والتي كان من أبرز إنجازاتها ، توثيق العلاقة بين الأدب والحياة ، وإبراز الشخصية الانسانية بوضعها محورا للأدب الجديد المشود . .

[تكونت الرابطة من عشرة مؤسسين هم جبران رئيساً ، نعيمه مستشاراً ، وليم كاتسفيلس اميناً للصندوق ، ومن الأعضاء ايليا أبو ماضى ، نسيب عريضة ، عبد المسيح حداد ، أمين الريحاني ، رشيد أيوب ، وديع باحوط ، إلياس عطا الله

[كان ضمن إنجازات هذه الرابطة : القلمية بداية أهم قصائد ومقالات وكتب ميخائيل نعيمه في بلاد المهجر ، ولعل من أهم قصائد تلك الفترة قصيدته « أخى » التي لاقت شهرة في العالم العربى ، نشرت عشرات المرات بالصحف العربية في أمريكا ومصر ولبنان والعراق . . والتي يقول فيها : أخى . . إن ضجج بعد الحرب غربي بأعماله

وقدس ذكر من ماتوا . . وعظم بطش أبطاله فلا تهزج لمن سادوا . . ولا تشمت لمن دانا

بل أركع صامتا . . مثل . . بقلب خاشع دام لنبكى حظ موتانا

[• خلال هذه الفترة من حياة نعيمه توطدت صداقته بالمراسلة مع الأديب والناشر محيى الدين رضا المصرى ، الذى استهواه ابداع اعضاء الرابطة ومحاولات تجديدهم . . حيث نشر محيى الدين رضا فى القاهرة لصديقه ميخائيل نعيمه كتابه « الغربال » . . وبعدها ظل نعيمه يكتب فى المجلات والصحف المصرية]

[• غير أن نعيمه . . لظروف خاصة نفسية . . بعضها بسبب مظاهر وجوه الحياة المادية الآلية فى المجتمع الأمريكى من حوله ، وبعضها خاص بحنينه إلى حياة الجبل بلبنان ، وبعضها خاص برغبته فى الاعتزال للاستغراق فى الكتابة فقط . . لذلك سافر نعيمه إلى - والا والا - حيث نظم هناك عدداً من القصائد باللغة الانجليزية ، وإن ظل - رغم عزله - يتردد أحياناً على نيويورك لزيارة أصدقائه ، حتى توفى رفيقه جبران فى أبريل ١٩٣١ وهو فى نيويورك حيث كان نعيمه الصديق الوحيد من رفاقه أعضاء الرابطة القلمية الموجود إلى جوار فراش مرضه ، وحضر ساعة وفاته ، فودعه ، وأغمض عينيه بيده ، وأمضى ثلاثة أيام لا يتحدث مع أحد . . حزناً على نراق أغر رفيق جمعت بينهما أواصر صداقة ثقافية وروحية وثيقة المعاني والاحاسيس . .]

[• بعد وفاة جبران عاد نعيمه إلى والا . . حيث غادر بعدها إلى لبنان فى ١٩ أبريل من عام ١٩٣٢ ، وفى حوزته كما يقول فى مذكراته مال قليل قليل . . ليصل إلى بيروت فى مايو ١٩٣٢ يتابع كتابه المقالات ونشر كتبه التى كان أولها فى تلك المرحلة كتاب - المراحل - ثم مات أخوه « نسيب » عام ١٩٣٣ وكان قد فرغ من كتابه الاثيرلديه « جبران خليل جبران » الذى نشره عام ١٩٣٤ .]

[• فى تلك الفترة من حياته اتخذ نعيمه من كهف فى جبل صينين منزلاً سماه « الفلك » أقام فيه متأملاً مفكراً . . ونشر خلال أقامته فيه كتابه - زاد الميعاد عام ١٩٣٦ - وكان ما كان عام ١٩٣٧ . . ثم توفيت والدته عام ١٩٤٤ ، فاستغرق فى حزن صامت دفعه لمواصلة الكتابة ليل نهار . . والنشاط فى مراسلة مجلات عديدة ، كانت أبرزها وأكثرها قائدة لذبوع شهرته بالعالم العربى مجلات ودور نشر مصر ، حيث نشرت له دار المعارف بالقاهرة مجموعة من الكتب عام ١٩٤٥ هى على

التوالى - البيادر - صوت العالم - كرم على درب - مع طبعه جديدة من الغربال خلال سنوات ٤٥ - ١٩٤٨

[• فى عام ١٩٥٠ فجع نعيمه فى وفاة شقيقه الاثيرلديه - هيكل - فاصابه كدر دائم . . كتب خلال روايته الفلسفية الصوفية « مرداد » بالانجليزية ، ثم قام بترجمتها بنفسه إلى اللغة العربية لتنتشر فى بيروت عام ١٩٥٢ ثم فى أغسطس ١٩٥٦ زار نعيمه الاتحاد السوفيتى بدعوة من اتحاد الكتاب الروس . . وكان من أثر هذه الزيارة نشر كتابه « أبعد من موسكو وواشنطن » الذى نشره عام ١٩٥٧]

[• كان ميخائيل نعيمه يستشعر خلال العام الأخير ضعفاً صحياً ، وتوتراً ، ورغم طمأنته الأطباء له . . وراحته فى عزله . . إلا أنه وجد نفسه متفرغاً لكتابة سيرته الذاتية التى اسمها « سبعون » يحكى فيها رحلة حياته منذ الطفولة حتى الشيخوخة . . التى بعد نشرها بالقاهرة وبيروت خلال عامى ١٩٥٩ - ١٩٦٠ منحتة جمعية اصدقاء الكتاب جائزة رئيس الجمهورية اللبنانية عام ١٩٦١ ، كما نشرت له دار صادر كتابه « اليوم الأخير » عام ١٩٦٣ ، و « هواجس » عام ١٩٦٥ ، و « أيوب » عام ١٩٦٧ و « يا ابن آدم » عام ١٩٦٩ - حتى تلا ذلك نشر دار العلم للملايين مجموعة أعماله الكاملة فى تسعة مجلدات عام ١٩٧٢ ، كما أهتمت دار بدران بلبنان بنشر مجموعة أعماله الكاملة أيضاً خلال أربعة أعوام من عام ٧٣ - حتى ١٩٧٧ .]

فى شهر نوفمبر من عام ١٩٨٤ شهر مقر اليونسكو بباريس لأول مرة توزيع جائزة بغداد للثقافة العربية التى منحتها لجنة تحكيم دولية للاديب اللبناني ميخائيل نعيمه والمستشرق الفرنسى جاك بيرك ، تقديراً لا مساهمتهما بانتاجهما الفنى والفكرى فى تنمية الثقافة العربية ونشرها فى العالم .]

[• الجائزة كانت عشرة آلاف دولار ، لم يحضر نعيمه لباريس لاستلامها نظراً لظروفه الصحية ، حيث كان يقضى سنوات شيخوخته المكربة فى مزرعة أخيه الصغيرة بعد أن توقف تقريباً عن الكتابة الا ماندر من رسائل أصدقائه وناشرى كتبه ، التى يمكن احصاؤها مع تاريخ نشرها وفق ما ذكرته الشاعرة الدكتورة ثريا ملحس فى كتابها « ميخائيل نعيمه الاديب الصوفى » الصادر فى بيروت عام ١٩٨٦]

[• • • وأخيراً . .]

[مع زحف سنوات التسعينات من عمره ، يترك نعيمه كهفه « الفلك » بسفح جبل صينين ، ومزرعة أخيه « الشخروب » وقريته « بسكتنا مسقط رأسه ، يترك كل ذلك العالم للقامة بأحد ضواحي بيروت الشرقية بشقته فى - الزلقا - يكتب قليلاً ، ويتحدث أقل . . لكنه لولا الارتجاف فى يديه ، وصوته ، لا يحس زائره أو أصدقائه أو كتاب الاحاديث الادبية الذين يقصدونه أو الناشرين لكتبه . . لا يشعر أحد من يلقاهم ، وهو الحريص على ذلك . . بأن الزمن والاحداث التى تتالت بتأثيراتها على حياته زهاء القرن الكامل قد أثرت على حياته البدنية والذهنية ، فبصيرته كانت لا تزال متوقدة ، متوهجة ، تعطي وتمنح فى كرم ومودة ، كلماته لا تخرج ابداً عن دائرة ابتسامة الممتن لما أعطته الحياة ، الكريمة ، بصوفيته المعطاءة ، وعقله الراجح ، يتحدث بسحر النبوة ، وحكمة الفيلسوف ، حتى قبضته بالحنان والرضى روح السماء إلى بارئها . حيث استعاد من وهب ، وأخذ من أعطى ، حيث رحل عنا ميخائيل نعيمه ، ولا يزال متواجداً بأبداعه معنا . . كأحد أبرز من كتب ، وأسعدنا بكتابته ، من أدباء القرن العشرين فى لبنان والعالم العربى كله . .]

* توفى فى الثامن والعشرين من فبراير ١٩٨٨

٢ - آثاره

[يتطلع قصاصو الأثر العرب حين يفتقدون الدليل بين رمال الصحراء ، نحو المرتفعات بحثاً عن صقر عجوز يطير . .]

[لماذا عجوز . . لأن الصقر العجوز ، على قمم الجبال حين يكبر ، يشيخ ، يربض دائماً متأملاً حركة الكون بمخلوقاته فى حركتها ليتابعها بالطيران حولها . . يتأملها بعينين لها ذكاء القائد الحكيم]

[كذلك كان ميخائيل نعيمه ، صقر ضيعة الشخروب بجبل صينين فى لبنان . . يتوحد فى أخريات سنوات عمره التسعة والتسعين ، يحيا متأملاً من حوله كل ما كان . . وما هو حوله يكون . .]

الانثاب

محمد فتحى غريب

- ١ -

أشهد الأرض ..
موتاً سرى إثر خوف

- ٢ -

انظروا ...
في السماوات طيرٌ
تداولت الريح احقابه ..
في نبوءات عصف وخسف

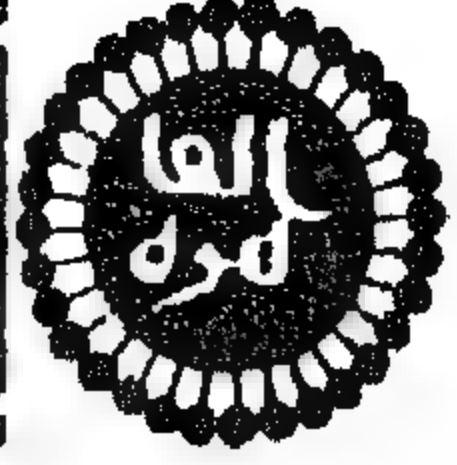
- ٣ -

انتظرتك في آخر اليأس
يا أيها الغائب المرتجف
انتزعتك من سرة الأفق
كنت ترائى شفا حفرة
تنهل الرمل رياء
وما طمعت فيك أحشائي الموحشة

- ٤ -

عقد الليل أوهامه ..
واستراح على ربوة الإكتئاب
ها هنا النجم ..
أرعى صفائره ..
(استل وهما وانبرى)
كى يصب الرؤوس على شرف الإغتراب !
(فتقدم عصفورى الحائر القلب) .. ◆





س : أ . د محمود على مكى لو حاولنا أن نتعرف على بداية رحلتك العلمية ومشوارك مع الكتاب وخصوصاً أنك عاصرت مجموعة من العلماء الذين كان لهم أثر في بناء صرح الدراسات الأدبية في العصر الحديث منهم د . طه حسين ، والعقاد ، حسين هيكل ، ود . أحمد هيكل والدكتور عبد العزيز . الأهوانى وغيرهم فماذا تقول ؟

ج : بداية : أسجل عظيم تقديري للقائمين على مسابقة الملك فيصل وأحمد الله على هذا التقدير المادى والمعنوى وهو حصولى على جائزة الملك فيصل عن أعمالى الأدبية . وإذا كان لى أن أحدث عن رحلتى العلمية وبداية تعرفى بالكتاب فأقول فى سطور إننى من مواليد ١١ سبتمبر سنة ١٩٢٩ وولدت بقنا فى صعيد مصر وبعد أن أتممت دراستى الثانوية حصلت على الليسانس الممتاز من كلية الآداب جامعة القاهرة قسم اللغة العربية وآدابها بتقدير جيد جداً فى مايو ١٩٤٩ .

وحصلت على الدكتوراه فى الدراسات الأندلسية بتقدير ممتاز من جامعة مدريد . ثم عدت إلى القاهرة للعمل أستاذاً فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة . - فى فبراير ١٩٥٦ عُيِّنْتُ وكيلاً لمعهد الدراسات الإسلامية بـ مدريد . ثم ملحقاً ثقافياً للسفارة المصرية ومدرساً بجامعة مدريد

- وفى أكتوبر ١٩٦٩ دُعِيتُ أستاذاً زائراً لمركز الدراسات الشرقية فى المعهد المكسيكى El colegio da Mexico فى المكسيك .

- فى ١٩٧١ دعيتى جامعة الكويت للعمل فى قسم اللغة العربية فُعِيتُ أستاذاً للآداب العربى والأندلسى لمدة ست سنوات .

- فى سبتمبر ١٩٧٧ عيَّنتنى جامعة القاهرة أستاذاً للآداب الأندلسى فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة خلفاً للأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى ثم عيَّنتنى جامعة القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بكلية الآداب ومازالت فى هذا المنصب حتى اليوم .

س : هل هناك أوجه نشاط أخرى إلى جانب الأعمال السابقة ؟

حوار مع الدكتور محمود على مكى الحائز على الجائزة الأولى للملك فيصل

قطب عبد العزيز بسيونى

عندما تكرم الأمة العلماء فإنه تكريمٌ لذاتها . . وتفجيرٌ لطاقة النابيين من أبنائها ؛ واعترافٌ بفضيلهم ، وتشجيعٌ لهم فى المضى قدماً فى استثمار مواهبهم الخلاقية ، وطاقتهم العقلية البناءة . والحضارات الإنسانية لم تنشأ إلا فى أحضان العلم ، ولم تمض فى مسيرتها إلا بجهود العلماء . ويقاس تقدم الأمم بما لديها من عقول علمية متنوعة وخبرات إنسانية متطورة .

واليوم نقف أمام عالم جليل فى حالة انبهارٍ ودهشةٍ بما لديه من خبرة علمية فى مجال البحوث والدراسات المتنوعة فى اللغة العربية وآدابها واللغة الإسبانية وآدابها واللغة الانجليزية . فهو عالم موسوعى يجمع بين حضارة الشرق والغرب وبين القديم والحديث ليفرز لنا خبرة علمية جديدة تتواءم مع معطيات العصر محافظة على القيم المتوارثة من تراث حضارتنا العربية والإسلامية الداخراً بالعلم والنور .

ولقد حصل الاستاذ الدكتور محمود على مكى على جائزة الملك فيصل عام ١٩٨٨ وكان ترتيبه الأول فى الأدب الأندلسى وعلة أعمال أخرى إضافة لـرصيده من الجوائز والأوسمة الأخرى وعرفانا بفضله وتقديرنا لجهوده العلمية البناءة .

من أجل هذا كان الحوار الأدبى الإنسان الذى حاولنا فيه ان نكشف جانباً قليلاً من جوانب خبرته وتجاريه .

ج : (١) نعم هناك أعمال كثيرة . فلقد دُعيت أستاذاً زائراً في العديد من الجامعات العربية والأجنبية ، وبعض المؤسسات الجامعية والثقافية لفترات محدودة محاضراً أو مشاركاً في مؤتمرات علمية :

- جامعة الرباط (المغرب) - المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمديرية ومؤسسة « الأتينبو El Atenbo » بمديرية سنة ١٩٦٧ .

- مركز دراسات الشرق الأوسط التابع لجامعة لوس انجليس بكاليفورنيا ، أمريكا سنة ١٩٦٧ - جامعة قطر والكويت وجامعات ألمانيا الاتحادية ديسمبر ١٩٨٢ وجامعة الخرطوم .

(٢) اشتركت في عديد من المؤتمرات العلمية المعقودة في مصر وخارجها .

(٣) قمت بأعمال الترجمة الفورية من الإسبانية إلى العربية ومن العربية للإسبانية في كثير من المؤتمرات الدولية ومنها :

- مؤتمر دول عدم الانحياز الأول سنة ١٩٦١ في بلغراد ، يوغسلافيا والثاني في القاهرة ١٩٦٤ ومؤتمر دول القارات الثلاث ، في هافانا ، كوبا ١٩٦٦ .

س : هذا من ناحية الأعمال والمناصب التي شغلتها وهو رصيد تفخر به ونعتزّ أما من ناحية التأليف والكتب والأبحاث العلمية فلا شك أن الدكتور مكي نتوقع منه الكثير ؟

ج : أولاً : في مجال الدراسات الأندلسية : - « التشيع في الأندلس » ، مجلة معهد الدراسات الإسلامية بمديرية ١٩٥٤ - « أحكام السوق ليحيى بن عمر ودراسة حول الحسبة في المغرب والأندلس » مجلة معهد الدراسات الأندلسية بمديرية ١٩٥٦ .

« مصر والمصادر الأولى للتاريخ الأندلسي » بالإسبانية - « الإسلام في الصين » من الإنجليزية إلى الأسبانية - « وثائق تاريخية جديدة عن عصر المرابطين » .

« ثورة عبد الله بن المهدي بمجريط » بالإسبانية - ديوان ابن دراج القسطلّي ، تحقيق وتقديم وشرح نشر المكتب الإسلامي ، دمشق ١٩٦١ .

- إسبانيا المسيحية في ديوان ابن دراج « بحث بالإسبانية برشلونه ١٩٦٤ - كتاب نظم الجمان لترتيب ما سلف من أخبار الزمان لابن القسطلن المراكشي » تحقيق

وتقديم وتعليق المغرب ١٩٦٤ - « مدريد العربية » القاهرة ١٩٦٧ .

المقتبس من أبناء أهل الأندلس » لابي مروان بن حيان القرطبي - دراسة حول الثقافة الشرقية وأثرها في تكوين ثقافة الأندلس حتى نهاية القرن الرابع الهجري » وهناك العديد من المؤلفات والبحوث في مجال الأدب الأسباني وأدب أمريكا اللاتينية كثيرة .

س : د . مكي هل سبق لك الحصول على أوسمة أو جوائز قبل جائزة الملك فيصل ؟ ج : نعم : لقد حصلت على وسام الفنون العاشر الحكيم من الحكومة الإسبانية فبراير سنة ١٩٦٧ ووسام التفوق المدني من إسبانيا سنة ١٩٧٧ ومن مصر وسام الجمهورية بمناسبة حصولي على جائزة الدولة التشجيعية من مجلة الفنون والآداب مايو سنة ١٩٦٨ ثم أخيراً جائزة الملك فيصل التي نحن بصددتها في هذا الحوار سنة ١٩٨٨ .

س : د . مكي لو حاولنا أن نخصص الحديث عن الجوانب العلمية وعن الأعمال التي حصلت بها على جائزة الملك فيصل ومنها « ديوان ابن دراج القسطلّي » فلماذا اخترت هذا الشاعر وهذا الديوان لتقدم فيه دراسة وتحقيقاً من بين مئات الشعراء ؟

ج : كان المشتغلون بالدراسات الأندلسية يعرفون هذا الشاعر الكبير عن طريق كتب التاريخ والمختارات الأدبية الأندلسية والتي كانت تسجل دائماً أنه أعظم شعراء الأندلس خلال العصر الذي يُعدّ أزهر عصور هذه البلاد وهو القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) فقد كان هذا الشاعر اللسان المعبر عن انتصارات البطل الأندلسي الكبير « المنصور بن أبي عامر » وإنجازاته الضخمة . وكثيراً ما قارنوه بالمتنبي شاعر سيف الدولة الحمداني ، ولكن الباحثين كانوا يجمعون على أن هذا الديوان قد فُقد . إذ لم يُسجّل وجوده في أي مكتبة عامة ولهذا فقد كان الكشف عن ديوان هذا الشاعر في إحدى المكتبات الخاصة في المغرب يُعدّ من أهم الاكتشافات الأدبية . وقد أسعدني الحظ بالحصول على هذه النسخة الخطية والعكوف على تحقيقها ونشرها نشرًا علمياً ودراستها . وقد تم نشر هذا الديوان في دمشق سنة ١٩٦١ ، وتكفل بالإنفاق على نشره - وفقاً لله تعالى - أمير قطر السابق الذي كان مهتماً يتتبع هذا الشاعر وإخراج ديوانه إلى النور جزاء الله عن العلم خير الجزاء .

س : هل أثار فضول الباحثين والدارسين ، والمهتمين بالدراسات الأندلسية نشر وتحقيق هذا الديوان وفتح لهم نافذة جديدة على معالم الحضارة الأندلسية في عصورها الزاهرة ؟

ج : نعم : فمنذ نُشر هذا الديوان الذي يُعدّ أول ديوان كامل يُنشر لشاعر أندلسي خلال القرون الثلاثة الأولى من حياة الأندلس أثار اهتماماً كبيراً في أوساط شتغلين بالدراسات الأندلسية نظراً لقلّة ما لدينا من نصوص شعرية حول هذه الفترة . ثم لقيمة الشاعر الفنية . ولهذا فقد فتح نشر هذا الديوان آفاقاً جديدة للأبحاث والدراسات الأندلسية في العالم العربي كله . وكان من بين هذه الأبحاث دراسة طويلة نشرتها باللغة الإسبانية في مجلة المجمع الملكي الأدبي في مدينة برشلونه (سنة ١٩٦٤) حول « إسبانيا المسيحية في شعر ابن دراج » ، ذلك أن الشاعر منذ أن اتصل بالمنصور بن أبي عامر في سنة ٣٨٠ . قد أصبح اللسان الناطق باسم الدولة الإسلامية في الأندلس . والمسجل لعلاقتها بالإمارات المسيحية في شمال إسبانيا .

س : هل يعدّ الشعر وثيقة تاريخية تعكس لنا الأحداث بشكل دقيق في حالة غياب المصادر التاريخية الموثقة ؟ وهل كان شعر ابن دراج يعتبر وثيقة تاريخية لعصره ؟

ج : نعم : يعدّ وثيقة تاريخية جيدة في حالة غياب مصادر تاريخية موثقة . فنحن لا نعرف تاريخ العرب في الجاهلية إلا من خلال أشعارهم . حيث استطاعت هذه الأشعار أن تصور لنا حياتهم في أدق تفاصيلها السياسية والاجتماعية والنفسية والعاطفية ومن هنا كان الشعر وثيقة لمعرفة حياتهم الشاملة ومن هنا أيضاً كان الشعر ديوان العرب الخالد . فإلى جانب قيمته الفنية والجمالية والتصويرية نقرأ حياتهم السياسية بكل دقة وتفصيل وكأنها مشاهد متناهية في الدقة والوصف من حياة العرب .

س : ما هي السمات العامة لعصر المنصور ؟ وهل تميز بنشاط خاص دون العصور الأندلسية الأخرى وما موقف ابن دراج القسطلّي من هذه الأحداث ؟ وكيف رأيتها في شعره ؟

ج : كان عصر المنصور بن أبي عامر حافلاً بالأحداث السياسية والعسكرية وكان حكم

المنصور يتسم بنشاط عسكري عظيم . إذ تكررت حملاته على تلك الإمارات المسيحية المجاورة ولم تخل تلك الفترات من مراحل سلام أو مهادنة ترددت فيها شعارات تلك الإمارات على قرطبة . فهي مرحلة تميزت بالصراعات العسكرية بين الإمارات الإسلامية والمسيحية المجاورة .

أما موقف ابن دراج . فلقد سجل لنا كل ذلك بدقة متناهية باعتباره « ناطقاً رسمياً » باسم الدولة . ولهذا فإن لا أبالغ إذا قلت بأن شعره يعد وثيقة حافلة بكثير من التفاصيل التي أنارت اهتماماً عظيماً في أوساط المشتغلين بالتاريخ الإسباني . فنشرت أبحاث كثيرة في إسبانيا تعليقاً ودراسة لذلك البحث الذي نشرته بالإسبانية . والذي اعتبره مؤرخو الإسبان في العصور الوسطى مجلداً لكثير من الجوانب الغامضة في تاريخ العلاقات بين الأندلس الإسلامية وإسبانيا المسيحية .

س : هذا من ناحية التاريخ وتسجيل الوقائع وتوثيق الأحداث . فماذا عن الأدب ؟ هل أضاف جديداً هذا الديوان لمجال الدراسات الأدبية وفتح مجالاً للبحوث ؟

ج : نعم لقد اعتبرت الدراسة الطويلة التي قدمت بها لديوان ابن دراج منطلقاً جديداً لدراسة الشعر الأندلسي في فترة تعد من أزهى فتراته ، ولا سيما في ميدان الشعر الملحمي الذي كان الباحثون ينكرونه على الشعر العربي ، بل إنني في بعض الأحيان وبعض الأبحاث والدراسات التالية تبينت أن شعر ابن دراج ومن تلاه من شعراء الأندلس الذين وصفوا الوقائع والمعارك إنما كانوا هم الذين وضعوا الأساس الذي بُني عليه ذلك الشعر الملحمي الإسباني ولا سيما إذا ذكرنا أن باكورة الشعر الإسباني كان « ملحمة السيد » التي نظمها مؤلف إسباني مجهول حول حياة هذا البطل بعد ابن دراج بقرنين ، وكان هذا تأكيداً لأثر الثقافة الإسلامية والأندلسية في الأدب الإسباني .

س : أ . د . محمود مكي من البحوث الهامة التي حصلت بها علي جائزة الملك فيصل هذا العام كتاب « المقتبس من أبناء الأندلس لابن حيان القرطبي » ، والكتاب له قيمة تاريخية وأدبية نادرة فهل حدثنا عنه ؟ وكيف تراه ؟

ج : ابن حيان القرطبي (المتوفى سنة ٤٦٩ هـ) يعد أكبر مؤرخ عرفته الأندلس

في تاريخها ، وقد وضع تاريخاً كبيراً للأندلس منذ الفتح الإسلامي حتى أيامه . غير أنه لم يصل إلينا من هذا التاريخ إلا قطع مخطوطة متفرقة .

وكان من بين هذه القطع مخطوطة موجودة في مكتبة القرويين بمدينة فاس المغربية . وهي مخطوطة مشوهة متأكلة الأوراق كان العمل في إخراجها يعد مغامرة غير مأمونة العواقب . وتتناول هذه القطعة تاريخ الأندلس خلال فترة تبلغ ثلاثاً وثلاثين سنة تظم السنوات الأخيرة من حكم عبد الرحمن بن الحكم الأوسط ومعظم عصر ابنه الأمير محمد (من سنة ٢٣٤ حتى ٢٦٧ هـ) . وقد عملت على تحقيق هذه القطعة ونشرت جزءاً منها في سنة ١٩٦٩ في المجلس الأعلى للشتون الإسلامية بالقاهرة . ثم نشرت الكتاب كلية في بيروت سنة ١٩٧٤ ، مع مقدمة هي دراسة لشخصية ابن حيان في نحو ٢٠٠ صفحة وتعليقات تبلغ ٣٠٠ صفحة . والكتاب يعد أيضاً كشفاً جديداً في تاريخ الأندلس إذ أن ابن حيان يعد من أدق مؤرخي الأندلس وأكثرهم تفصيلاً ، بل إنه - كما ذكرت في دراسته - يقف في الطليعة من المؤرخين المسلمين عامة من أمثال ابن الطبري وابن الأثير ، وابن مسكويه ، وابن خلدون بل إنه يمتاز عن هؤلاء بأسلوبه الأدبي الأخاذ الذي جعله من أعظم كتاب النثر في العربية .

س : هل أحدث هذا الكتاب صدًى في الأوساط العلمية وخاصة عند الإسبان ؟

ج : هذه الدراسة التي قدمت بها كتاب المقتبس لابن حيان القرطبي تعد أو في دراسة لشخصية هذا المؤرخ والأديب ، ولهذا فقد أصبحت منطلقاً للعديد من الأبحاث والدراسات سواء في العالم العربي أو في الإسبانية . حيث اهتموا بترجمتها والاستفادة منها استفادة بالغة . وكذلك اهتموا بالتعليقات التي زيلت بها نص ابن حيان . حتى إنها كانت المحور الذي دارت حوله الدراسات الخاصة بهذا الموضوع وهذا المؤرخ في المؤتمر الذي عُقد له خصيصاً في المغرب سنة ١٩٨٢ .

س : من الأعمال الأدبية الأندلسية كتاب أحكام السوق ليحيى بن عمر الأندلسي وهو أيضاً من الأعمال التي كانت سبباً في حصولك على الجائزة فما فكرة هذا الكتاب وقيمه العلمية ؟

ج : كتاب أحكام السوق كنت قد نشرته في سنة ١٩٥٦ مع دراسة مهدت بها له . ومؤلف هذا الكتاب هو يحيى بن عمر الكتاني الأندلسي هاجر من بلاده واستقر في إفريقية (تونس) وتوفي سنة ٢٨٩ هـ . وهذا الكتاب يعد من أول حلقات الصلة التي ربطت بين ثقافة الأندلس وثقافة شمال إفريقية . وكتاب أحكام السوق الذي قمت بتحقيقه يعد أول كتاب ألف في المغرب في موضوع « الحسبة أي : مراقبة الأسواق » وفيه مباحث كثيرة حول هذا النظام الذي أولاه المسلمون عناية كبيرة وهو يطلعنا على جانب عظيم الأهمية من جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المغرب الإسلامي .

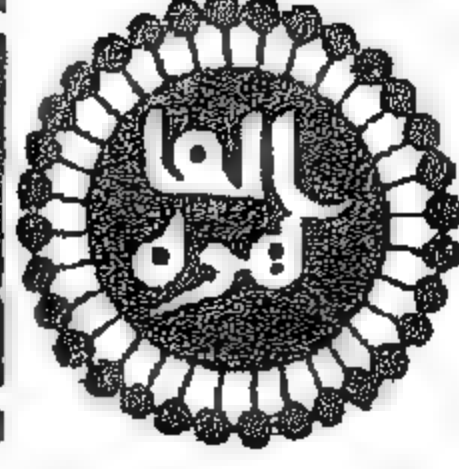
ولهذا فقد أثار الكتاب اهتمام الباحثين في العالم العربي وفي إسبانيا ، واعيد نشره في تونس بعناية الأستاذ فرحات دشاوي ، كما قام بترجمته وترجمة الدراسة التي قدمت بها له المستشرق الإسباني الكبير إميليو غرسبه غومس في مجلة الأندلس سنة ١٩٥٦ .

س : هناك أيضاً من الكتب التي قمت بإعدادها كتاب « كتاب نظم الجمان لترتيب ما سلف من أبناء الزمان لابن القبطان المراكشي » ، لما ظروفي تأليف الكتاب أو تحقيقه وماذا عن قيمته التاريخية ؟

ج : كانت مخطوطة هذا الكتاب يلكاً خاصاً للمستشرق الفرنسي « لسيفى بروفنسال » وقد قام معهد الدراسات الإسلامية بمطرد بشرائها من أرملته هذا المستشرق . وقمت بالعمل من أجل تحقيقها وتم نشر الكتاب في تطوان (المغرب) سنة ١٩٦٤ .

أما من ناحية قيمته . فهو كتاب بالغ القيمة إذ أنه يتناول تاريخ الأندلس والمغرب في أواخر أيام دولة المرابطين والسنوات الأولى من حكم الموحدين (من سنة ٥٠٠ إلى سنة ٥٣٣ هـ) وقد قدمت له بمقدمة طويلة درست فيها شخصية هذا المؤرخ الذي لا يُعرف عنه شيء .

تلك كانت أهم النقاط التي دارت في الحوار مع الأستاذ الدكتور محمود علي مكي بمناسبة حصوله على جائزة الملك فيصل لعام ١٩٨٨ وهناك جوانب كثيرة لم تتسع صفحات هذا الحوار وتحتاج إلى مجموعة حوارات أخرى لكي نلقى الضوء على عالم جليل أوقف حياته لخدمة العلم والحضارة الإسلامية وكشف جوانبها الثرية



شيء بين الابتداء والانتهاء

محمد كمال محمد

أحصيت ما في جيبي ، ثم واصلت خطواتي المتباطئة على المنحدر المترب ..
كانت الطريق خالية .. يقوم على جانبيها أحواش المقابر ، لا تحجب عنها الشمس الحامية ..
يوماً ، قريباً أو بعيداً ، سيشيعني على ذات الطريق حشد في الرحلة إلى عالم محجوب .. لكن من أدراي ! .. لربما كان ، بالكثير ، واحداً أو ثلاثة ! .. ففي الزمن المنكود يعز الصحاب ..
ولم الطريق ذاتها ؟ .. هل ضمنت المئوى الذي جئت لأجله ؟

وسط المقابر التي انحرفت إليها يمينا ، توقفت عند رأس شارع علقت لافتة على ناصيته تحمل اسم صاحبه .. أمن الأحياء هو أم من الموت ؟

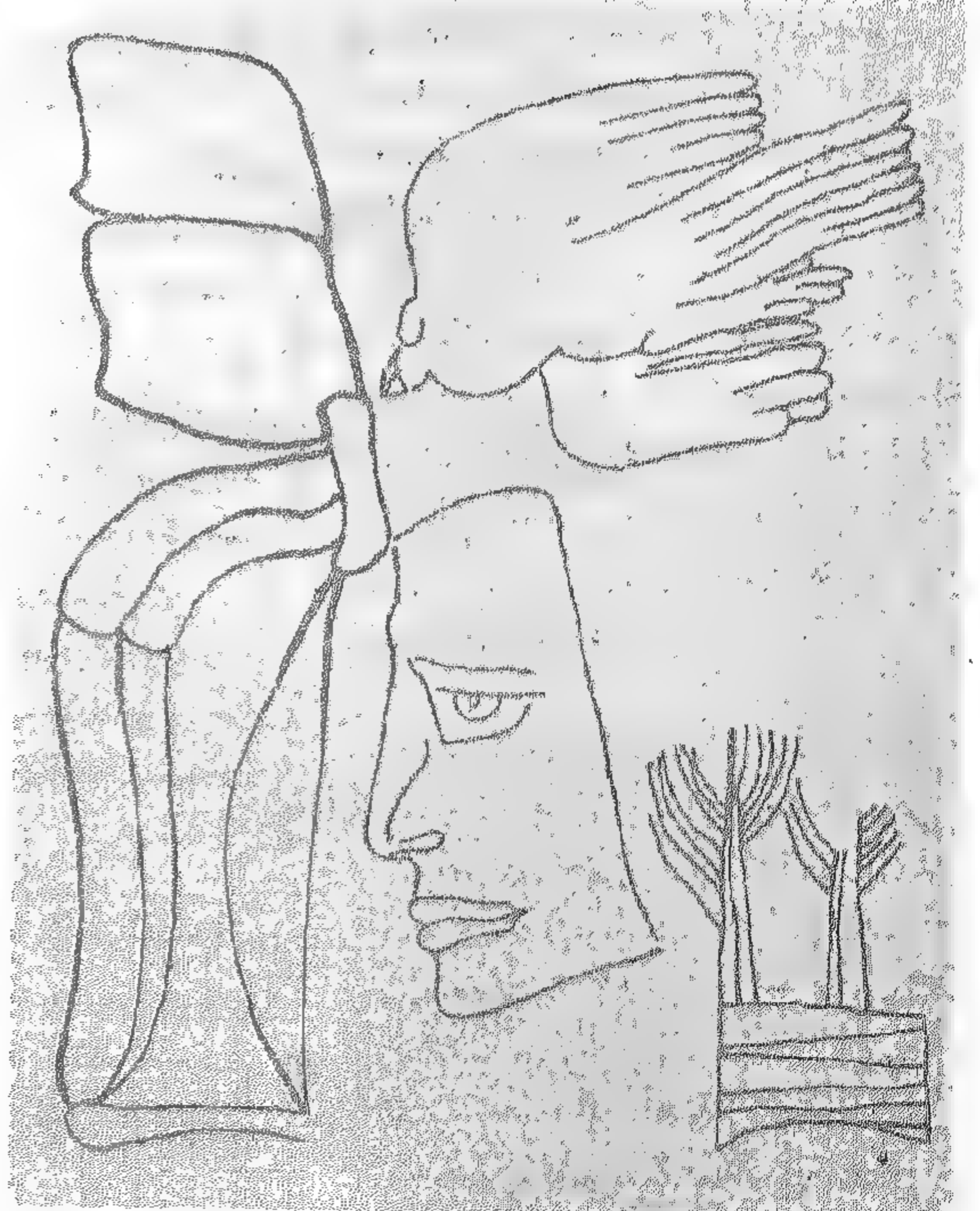
قال اللحد الذي ينتظرنى :
— أنه جدى .. كان لحاداً .. وأبى كان مثله .. ماتا من زمن ..
كان الشارع ممتداً حتى الطريق المرتفع ، الذي تمرق فوقه السيارات غادية رائحة ..

سألت الرجل :
— تتوارثون المهنة إذن ؟
هز رأسه بالإيجاب صامتاً ..
كان المهجير أكثر قسوة ..

استغرقني في الصباح انتظار الصديق الذي أقرضني لأكمل النقود ، فلم أجد مبكراً قبل وقدة القيظ في هذا النهار الجحيمي ..

كان حفيف نعل الرجل على التراب وهو يسبقني بين المقابر ، يبعث أحساساً غامضاً في نفسي ..

أنحني فجأة على صبرة أمام قبر قديم .. كانت كفاه مفلطحان ، في حين كانت ذراعاؤه نحيلتين .. جز بمطواة لم ألمحها قبلاً في يده ، ساقاً يابسة من شجرة الصبار .. أشار في التو إلى قبر يبعد مسافة .. قال :



— هذا هو . .

واصل سيره أمامي ممسكاً بساق الصبار ، التي استحال
لونها داكناً . .
أسرع فجأة في مشيته ، فتخلخلت كتفاه المرتفعتان ،
وجدفت ذراعاه ورائه كجناحي غراب . .

سألته من خلفه :

— ألك أولاد ! .

وهو ماضٍ في سيره قال :

— لا . .

كنت أود التيقن أن يرثه بدوره ولد ، يعرف هو الآخر
أصحاب المدافن ، لكي لا ينازعني في المقبرة أيهم ! .
انتصب الرجل على القامة أمام القبر حتى لحقت به . .
التفت إلى يسأل دون أن يتكلم ، ما رأيك ؟ .
كان السكون أكثر وحشة . .

ملس بكفه مرات على جبهته العريضة البيضاء ، ثم هبط
بها على حاجبيه البارزين . . تزايدت خشونة ملامحه عندما
تكلم :

— لم تقل لي ؟ .

جاء صوت متهافناً تشوبه حشرجة :

— لا أعرف حقيقة . . ما أريد هو مكاناً نندفن فيه . .

قال بابتسامة كشفت عن أسنان عجوز لم يلحقه الشيب
بعد :

— بعد أجل طويل ! .

حولت نظرك إلى فتحة الحفرة المواجهة لمدخل القبر
صامتاً . .

رمى الرجل الساق اليابسة من يده . . قال :

— فتحتها أمس بالصدفة . . ليتها تكون من نصيبك ! .

زم شفثيه وهو يرقب نظرك ، بدا وجهه أكثر كآبة . .

قفز فجأة ناحية الحفرة وقال :

— انتظر . . سأنزل لأريك !

ارتكز بمرفقيه على مجاديل المقبرة الحجرية ، وترك جسمه
يهبط في الحفرة ، حتى حادت رأسه حافتها . . اختفى فجأة
وجاءن صوته مكتوماً :

— تعال . .

بينما احتوتني الرهبة وأنا أقترب من الحافة ، ظهر رأس
الرجل وسط الحفرة وقال :

— أعطني يديك . . سأمسك بك لتنزل . .

تجمدت نظرك على باطن يديه الممدودين في مستوى
الحافة . . تخالط الخوف المبهم بالاشمئزاز والرهبة لقذارة
اليدين المعفرتين بتراب غريب اللون . .

حينما أخذت أهبط مستنداً إلى كتفيه ، بدأ جسمه ينسحب
في ببطء إلى فوهة القبر ، كأنما تجذبه قوة غامضة . . وعرق
كتفيه المرتفعتين يحمل إلى ريح فراق أحباب يلوح . .

وجدتني وحدي واقفاً في الحفرة التي لا تتسع لغير واحد . .
لا أرفع عيني إلى الحافة ولا أخفضها . . استشعرت رجفة
تضاءلت معها في وقفتي منكشاً . . تقاصر أحساسى بالقدمين
اللتين تحملانني . . بينما نسيت الرجل الذي غاب داخل
القبر . .

هممت في خوف أن أصبح :

— أين أنت ؟ !

سبق صوته صيحتي الحبيسة منبعثاً من العمق ، يسأل لماذا
لا أزال واقفاً . . ثم يهتف :

— أقعد على قرحك . . وانظر ! .

على أن استفيق من الغشية لأتفرج ، والرجل يعرض
بضاعته . . ما أغرب اللحظة !

مرات دخلت المقابر مشيعاً . . توارى الأب وبعده الأم أمام
عيني . . لكنني لم أر من قبل لحداً . .

بلا أحساس بدورة الحياة في جسمي ، بعظامه وأنسجته
الحية وملايين خلاياه انثنت قاعداً على قرافيصى . . مددت
عيني داخل الظلمة أبحث عن الرجل لأستأنس به ، وأمتلك
نفسى لمعاينة المجهول الذي أطل عليه . .

— انظر ! .

كور يده ودق الجدار :

— صلب قوى ! .

بين المهذ واللحد ، كم من السنوات تحملنا .. نرافق
المسرات والأحزان .. نعيش الانتصارات والهزائم ..
الضعف والقوة .. الجبن والشجاعة .. الطمأنينة
والخوف .. الكره والحب .. القبح والجمال .. نعبث النهر
والظماً فينا ، بالكاد تلامس يدنا الماء .. ثم حين نقف على
أعتاب النهاية ، ندرك بطلان كل الأشياء ..

والرجل في ركنه ، صدره يكاد يلاصق التراب ، يحملق
ناحيته منتظراً .. شددت أعضائي الموثقة بسلاسل
حديدية .. نهضت أتشبث بالمجاديل .. ارتفعت بلا وعي
لأطفو منسلتاً من قاع مفزع ..

كنت في حاجة إلى وقت لأستعيد نفسي المضغضة ، وأسأل
المنتصب أمامي ، تحط على وجهي نظرة مترقبة من عينيه
الضيقتين ، كم الشمن ؟ .
— ألفتجنيه ..

كتمت في صدري شهقة بالدهشة .. تلاشى احساسى
بوجود الوريقات القليلة في جيبى ..
لم تبرح نظرة الرجل وجهى ..
كان جلد وجنتيه البارزتين قائماً ، كأنما يشف عن عظم
يخفى سنواده ..

رحت أردد كأنما لنفسي :

— كثير .. هذا كثير ..

ارتفع صوت الرجل محتجاً :

— كثير ؟ ! أتدري كم تتكلف مقبرة كهذه ! .

على أن أواجه بالمساومة .. أنتزع نفسي من الدوامة
لأشعذ السلاح ..

— كم ! مائتا جنيه حجارة وأسمنت ؟

داخلت صوته نبرة تهكم وهو يهدير :

— كيف حسبته !

واصلت غير عابىء :

— .. وخمسون أجر بناء ؟ .

بان تهكمه سافراً :

— هكذا ! .

شوح بيده :

— يبدو أننا نضيع وقتنا ..

وقت ؟ هل يجد الزمن بين الموقى مكان ؟

بان واضحاً أنه يصيدنى .. وبدا لعينى وهو منتصب أمامى
متصيداً بشكل عائقاً كصخرة يصعب أن تنزاح ..

انتبهت لصوته :

— أتسيت ثمن الأرض !



من يؤنسنى فى الضجعة الأخيرة ! .

بدأت الظلمة تنجاس شيئاً فشيئاً ، حتى بان الرجل مقعياً فى
الركن المقابل ، تاركاً لعينى مساحة القبر ، أتأمله وأقيسه :
السقف منخفض لا يدلف من تحته غير جسد ممدد ينزلق
لمرقده ، بادئاً فى رُمسه رحلة الأبد .. الجدران إسمنتية مصمته
قائمة .. الأرض تراب .. متران طولاً ومثلها عرضاً .. هل
يكفى المترين لأنسان استطالت قامته ؟

— سأبنى فى الوسط مدماكين من الحجارة لأعمل فاصلاً بين
الرجال والنساء .. فى اليمين الرجل .. وفى اليسار المرأة ..
والصوت له طنين فى أذنى ، يأتينى رهيب النبرة من عالم
مخفى ممنوع فى البعد ..

غرقت فى اللحظة : هل احتمال مرأى عزيز تواريه عنى
ظلمة القبر ؟

ظلت عينائى مشدودتين للداخل ، ورعدة تركض فى
داخلى ..

— هل تدخل .. لتعاين البناء ..

بان لى الرجل فى الركن المعتم مثل كائن غريب الخلقة ..

تلفت حولي وأنا أقول :
 - لكنى أرى المقبرة وسط الطريق ..
 دمدم بغيظ :

- هل هي معلقة في الهواء !
 بان أحد أنيابه أطول من مثيله المقابل ..
 للحظة انتابني الخوف لفقد الموقف ..
 تحرك الرجل يريد أن يتعد ..
 - مهلاً .. سأزيدك خمسون ..
 توقف وأشاح بوجهه جانبا ..
 - سأعطيك الثلاثمائة ..
 - أنت لا تريد أن تشتري ..
 بدت في نبرته الملاينة ، فعاجلته لفورى :
 - لن أزيد .. قل يبارك الله لك !

رنت الكلمة في سمعى غريبة شاذة الموقع .. أهى سلعة
 سوف تنمو في سوقها ؟
 عندما أخرجت من جيبى النقود ، كان ثمة إحساس يقينى
 بأن الرجل لا يمتلك المقبرة لكى يبيعها ويقبض ثمنها .. كنت
 أدرك أن لها صاحباً ..
 حطت عين الرجل على يدي الساكنة إلى جانبي بالنقود ،
 قال نوا :

- سأعطيك ورقة أنك المالك أصلاً للمقبرة رقم كذا في
 منطقة كذا .. أنا المتصرف .. سأثبت لك استلامى النقود
 للترميم والتجديد ..

نظر إلى وجهى يقيس قناعتي ، وعاجلنى بقوله :
 - الحكومة نفسها لا تملك التصرف في الجبانة دون رأى !
 تغايبت لأصدق !

لمست كفه يدي وهو يقبض على الوريقات ليعدها
 فارتعدت .. كم ميت حملته هذه الكف لترقده في لحده ،
 وتوسده ترابه ؟ .. وبومه أيضاً متى يحين ؟ بعيد أم قريب ؟
 وهو ، من ذاك الذى سيحمله ؟
 عادت الابتسامة تكشف عن أسنان عجوز ، ونابا أطول
 من الآخر :

- هل تفضل معى لأسفك شايا ؟
 استشعرت للتو غثياناً يوشك أن يقينى .. قلت معتذراً :
 - أريد فقط أن استريح في الظل قليلاً ..
 - آه .. نعم .. اتبعنى !
 في الطرقات الضيقة مشيت خلفه ..

تنقلت عيني بين القبور المتناثرة .. دمدم داخل
 « يا موت ! .. أنت الحقيقة المطلقة وحدك .. وسوف هناك
 نكون نهايتك .. حين يؤق بك فتوقف بين الجنة والنار في هيئة
 كبش بياضه يغلب سواده ، وينادى منادٍ « أتعرفونه ؟ ،

فيجيب أصحاب الجنة وأهل النار ، وكلهم في الدنيا وأوك ،
 « نعم .. هذا الموت » .. فتذبح ويصاح بهم خلود ،
 فلا موت .

دلفت وراء الرجل في سكون إلى الحوش الرطب ...
 كانت أرضه مرشوشة ، ودلو في الركن هناك يمتلئ بالماء ،
 يطفو على سطحه كوز صدى

قدم لى الرجل كرسيّاً متهاكاً وقال :
 - أصحاب الحوش كانوا هنا في الصباح .. أوصون
 بنظافته ورشه ..

رفعت رأسى إلى السقف الذى لا يظلل غير مساحة صغيرة
 من الحوش .. قال الرجل :

- القبور يجب أن تكون مكشوفة للسماء ..
 سقطت شفته السفلى متدلية .. بان بطنها الداكن لأمعاً كأنها
 دهن بزيث فاسد ..

مضيت أتأمل القبور الثلاثة من حولى .. كانت قاعدة
 أحدها مطلية بلون أخضر ، تلاصقها شجرة صبار استطالت
 سيقانها ، ولامست أطرافها المنحنية الحجر المظلي تقبله ..

من يرقد في ترابه ؟
 تأملت الرجل وهى يسقى بماء الدلو شجرة صبار أقل
 طولاً .. وعدت لنفسى ..

كم من الدهور باق ليهب من الأحداث سراعاً كل الخلائق
 عراة .. مسوقين إلى ساحة الحساب ؟ .. أى هول !

انتهيت إلى عيني الرجل تحديق في وجهى : « ستجيبنى يوماً
 ولن ترانى ، لأدخلك القبر الذى اخترته .. سأفك كفك
 الأبيض وأكشف وجهك ليواجه ظلامه .. وأسد عليك
 بابه .. انى انتظرك ! »

ترامى إلى في البعيد صوت متخشح يقرأ « وأنذرهم يوم
 الحسرة إذ قضى الأمر .. وهم في غفلة .. وهم
 لا يؤمنون »

أخفضت رأسى للتراب ..
 تناوحت في لوعة « رباه .. هل تثقل موازينى ! »

مشيت عائداً وسط المقابر في طريق أقصر لأغادر ..
 تسمعت صوت خطوات على التراب واهناً خافتاً كأنفاس
 العدم .. عند القبر توقفت .. احتوته عيني منكس
 الرأس ..

هاهنا المثوى ..
 لست أدري من أول محمول يتوسد ترابه ..
 ليتنى الأسبق ..
 ليتنى !

حوار مع الممثل المسرحي البولندي " جيرسى كونج "

يعتبر « جيرسى كونج » من أهم نقاد المسرح البولندي خاصة في فترة ازدهاره في بداية الستينات .

وقد بدأ جيرسى كونج في كتابه النقد المسرحي عام ١٩٥٤ . وهو يرى أن على الناقد المسرحي ألا يصرح بالحقيقة كاملة . ولكن بالجزء الأكبر منها ، وفي عام ١٩٧٥ أسس جيرسى كونج قسماً للعلوم المسرحية يتبع للمدرسة العليا للمسرح في وارسو . وتدين معظم الأجيال التي تعمل في النقد المسرحي بوارسو إلى هذا القسم وإلى فاعلية كونج في هذا المجال . وفي عام ١٩٦٨ حتى ١٩٧٢ عمل كونج رئيساً لمجلة « في بولندا » وبعدها عمل رئيساً لقسم المسرح بالتلفزيون البولندي . وكان يعرض في التلفزيون عروضين مسرحيين كل يوم اثنين . عرض بولندي وعرض عالمي : ثم مسرحية بوليسيه وأحياناً مشاهد من المسرحيات الشعرية كل خميس . وفي عام ١٩٨٢ أسس قسماً للمسرح بأحدى الجرائد الأسبوعية . ويعمل جيرسى كونج حالياً نائباً لرئيس تحرير مجلة « ديالوج » . وهي من أهم المجلات العالمية في مجال المسرح بعد مجلة « المسرح اليوم » التي تصدر من سويسرا . وتصدر مجلة ديالوج بتعداد « ٤٢٠ » صفحة شهرياً . وهي مجلة تعنى بالكتاب العالميين والبولنديين في نفس الوقت ، والمجلة تصدر منذ عام ١٩٥٦ . وقد لعبت المجلة دوراً كبيراً في حركة المسرح البولندي .

د. أحمد سخوخ

بين المسرح الانجليزي والبولندي

لقد قال تاينان ذات مرة بأنه يشعر بالمهانة ، ذلك أن المسرح البولندي أفضل من المسرح الانجليزي . هل ترى أن ما قاله صحيح . وإلى أي مدى : خاصة وأن لدى الانجليز جيلاً شامخاً منذ أربعين عاماً يطلق عليه وليم شكسبير ؟

لا . لا . لا أوافق على ذلك . بالطبع ان المسرح الانجليزي أفضل من مسرحنا ، فلديهم كما قلت في المقام الأول شكسبير . يكفي أن يمثّلوه دون ترجمة . بينما علينا أن نترجمه حين نقدمه لجمهورنا . ثانياً توجد في المسرح الانجليزي أعداد هائلة من الممثلين المحترفين . ويوجد ثالثاً ممثلون غير دائمين أو بمعنى آخر غير موظفين في مسرح معين . ويتطلب منهم ذلك البحث عن عمل . عن دور في المسارح المختلفة مما يتطلب بالضرورة مواصلة التدريب بطريقة شاقة لتطوير طاقاتهم التمثيلية من أجل الحصول على الأدوار . ان التنافس يلعب دوراً كبيراً في تطوير امكانيات الممثلين في المسرح الانجليزي . ليس لدينا شكسبير في بولندا . وفيما يتعلق بقدرات ممثلينا فهي أقل منها في إنجلترا . ذلك أن معظم الممثلين لدينا مرتبطون بمسرح معين وليس هذا هو الحل الأفضل من وجهة نظري حيث يفقد هذا إلى الموت البطيء . رابعاً ليس لدينا

ويرتكز عمل كونج الأساسي حالياً في تعليم الأجيال الجديدة الدراما في قسم العلوم المسرحية الذي أنشأه بالمدرسة العليا للمسرح في وارسو منذ أكثر من عشر سنوات .

كينيث تاينان

ليكن مدخل حوارنا للقراء هو علاقتك بالناقد كينيث تاينان الذي يعتبر من أهم نقاد المسرح الانجليزي الحديث والذي سخر حياته للدفاع عن جيله المسرحي مما ساعد على ترسيخ أقدام حركة جيل المسرح الغاضب في إنجلترا . ما هي علاقتك به — وكيف كنت تراه ؟

كتاب عظام مثل ما لدى المسرح الانجليزى . أن اعداد الكتاب الانجليز هائلة وقد جاءوا افواجا منذ أن كتب اوزبورن « انظر خلفك في غضب » كما يوجد خامساً في المسرح الانجليزى خشبات مسارح مختلفة في جميع انحاء انجلترا خاصة في لندن وتجد ان لكل مسرح جمهوره الخاص ، ولكل هذه الاسباب لا أوافق على ما قاله تايانان .

إذا كان رأيك يختلف مع تايانان في تقييمه للمسرح البولندى فما هو تقديرك لحركة المسرح في بولندا اذن ومن أى زاوية تراه ؟ إن تقديرى للمسرح البولندى لا حد له . اعتقد أن مسرحنا الآن يمكن له أن يلعب دورا كبيرا في حركة المسرح العالمى خاصة في المسرح التجريبي . ولكنى انظر له نظره قاسيه . فانا أضخم ما لا يعجبني في المسرح البولندى بدافع حبي له وغرامى به ، ولهذا لا أحب للمسرح أن يسلك سلوكا سيئا على مائدة الطعام وأن يزلط اللحم دون أن يمضغه .

المسرح التجريبي في بولندا

لقد قلت الآن أن المسرح البولندى يمكن أن يلعب دورا كبيرا في حركة المسرح العالمى خاصة في مجال التجريب . أنه بالفعل يلعب هذا الدور في بلاد مختلفه . فيكفى أن نذكر معمل جروتوفسكى المسرحى وتلامذته من جميع انحاء العالم والذين حملوا منهجه الى بلادهم في محاولة لتطوير المسرح التجريبي في مكان ، يكفى ايضا أن نذكر اسم « فيدكاتسى » في مجال التصوير والمسرح ، بل في مجال الفلسفة ايضا واكتشاف العالم له مؤخرا وجنون رجال المسرح بأعماله التجريبية في اليوم .

على أى شىء يمكن اذن ارجاع ازدهار هذه الحركات للتجريبية في بولندا ؟

يمكن ارجاع ذلك في نظرى الى أنه يوجد لدينا من وقت لآخر مواهب كبيرة واحيانا متوسطة . فلا يمكن ان تقوم حركات تجريبية دون مواهب حقيقية . . ثانيا يمكن ارجاع ذلك الى الحالة المتقلبه والمتغيره دائما في بلدنا ، فلو نظرت الى تطورا التاريخى تجده تطورا غير عادى (. .) ان الفنان يستمر تجريبيا الى أن يجد له جمهورا وهنا يكشف عن كونه تجريبيا ، لأنه سيقدم حينئذ مسرحا يقبل عليه الجمهور ، اى مسرحا عاديا وهكذا لا يمكن أن يستمر المرء تجريبيا أكثر من خمس سنوات . ذلك أن بعد خمس

سنوات اما أن يعثر الفنان على جمهوره واما أن يتوقف ويموت .

لا اعتقد أن هذا الكلام يمكن تقييده سوى على الاتجاهات الهزيلة في المسرح التى تختفى اثارها بمجرد أن تأتى عليها ريح شتاء عاتيه . فحينما نستقرىء حركة المسرح نجد على سبيل المثال مسرح الفنانين بمسكو الذى أسسه ستانسلافسكى عام ١٨٩٨ قد استمر تجريبيا لفترة طويلة ولم يتحول الى مسرح محافظ سوى في ثلاثينيات أو أربعينيات هذا القرن . بل وظل يؤثر على رجال المسرح في كثير من بلدان العالم ويكفى أن نذكر منهم لي ستراسبرج في امريكا بل ومنهج جروتوفسكى ذاته . بل وكل المناهج التى تعقد على الحياة الداخلية للممثل فى الاداء حتى اليوم . وعلى سبيل المثال ايضا نجد أن « الفريد جارى » الذى قدم الملك اوبو عشية العاشر من ديسمبر لعام ١٨٩٦ . كان ينظر له كممثل اعلى لدى حركات مثل المستقبلية التى ظهرت في بداية هذا القرن بإيطاليا ، والدادية التى ظهرت في بداية العشرينات في سويسرا ، بل والسريالية التى ظهرت في منتصف العشرينات في فرنسا . ولم ينته الأمر بهذا ، فقد أسس أرتو مسرحاً بإسمه في نهاية العشرينات ، وفي خمسينيات هذا القرن أسست مجموعه من الكتاب الطليعيين مثل اونيسكو مجموعة الباتافيزيقية لدراسة افكاره ونشرها ، وقد استمر تأثيره كبيرا على كتاب العبث في الخمسينيات وعلى مجموعة فيينا التجريبية في الستينات . بل وما يزال يقدم في إطار تجريبى الى يومنا هذا . فقد تحولت اوبومكا الى اوبرا تجريبية وقدمت في العام الماضى في سالزبورج وتقديم الآن في فيينا على أحد المسارح الصغيرة ، وما يزال يثار حولها الجدل . أن الحركات التجريبية الاصلية ، أى المعبره عن واقع العصر وفلسفته انما لا تموت بهذه السهولة وانما تظل تؤثر في مجاها على خشبة المسرح فترة طويلة تنتهى بتحليل المناخ كله . يكفى أن نذكر أسماء مثل ماير هولد ، تايروف ، فاختانجوف ، كريج ابيا ، كوبو ، أرتو جروتوفسكى وغيرهم . انها أسماء لتجريبيين استمرت طويلا ، كما أن هذه الاسماء تكون في مجموعها اليوم اساس حركة المسرح التجريبي اليوم .

أنا لم اقصد بقولى خمس سنوات وضع قانون للمسرح التجريبي ولكن عادة ما تموت حركة المسرح التجريبية ان لم تجد لها جمهورا يمكن للمرء أن يقدره في خلال هذه

المدة ، كما أن من المؤكد تتداخل اتجاهات المسرح بعضها في البعض الآخر ، وأنا لست ضد ما تقوله .

المسرح العادى والمسرح التجريبي

لنتحدث عن مفهوم المسرح التجريبي من واقع رؤيتك له خاصة وانك كنت على علاقة وطيدة بجروتوفسكى ومعمله المسرحى ؟

لم يكن مفهوم المسرح التجريبي في أى وقت من الاوقات سهلا بالنسبة للنقاد أو الجمهور . إن التجريب هو كل ما هو ليس بالعادى . والسؤال الذى يطرح نفسه هو ما هو العادى بالنسبة للمسرح المصرى مثلا ، أنا لا أدري . ولكنى أأمل أن يكون شيئا مختلفا عن المسرح النمساوى مثلا . عن مسرحنا . وعلى ما اعتقد حينما يعرض المسرح المصرى أحد أعماله في فيينا حينئذ سوف يعطى الانطباع للجمهور النمساوى بأنه مسرح تجريبى لأن تأثيره سيكون غير عادى ، والعكس هو الصحيح ايضا فحينما يعرض المسرح النمساوى في مصر احدى عروضه المسرحية حينئذ سوف يعطى انطباعا بالتجريبية . ان مسرح النو اليابانى القديم ما يزال يترك لدينا انطباعا بأنه مسرح تجريبى كما أن المسرح الأوروبى في اليابان يعطى نفس الانطباع بالتجريبية . ان ملامح أى مسرح انما ترتبط بشكل اساسى بجمهوره والواقع الاقتصادى والسياسى الذى يخرج منه ويعبر عنه .

كيف يمكن تطبيق هذا الكلام على المسرح التجريبي في بولندا ؟

ان الأعمال الرومانسية التى كتبها كراشينسكى و « سورفايتسكى » و « ميتسكيفتش » يمكن وضعها في مستوى اعمال بيكت واونيسكو . لو تحدثنا مثلا على سبيل المثال عن التجريبية في مسرحية لسورفايتسكى وهى (كورفيا) ؟ نجد في هذه المسرحية عشرة آلاف شيطان يسقطون على المسرح . والسؤال الذى يفرض نفسه علينا الآن هو ، كيف يمكن للمخرج أن ينفذ هذا المنظر ، والاجابة ان على المسرح أن يوجد صيغة خاصة به للتعبير عن ذلك .

هناك مسرحية أخرى لسورفايتسكى حيث يوجد بها جسد بلا رأس . فبأى جسد امرأة رأسها على يديها وفي نفس الوقت تلقى مونولوجا يستمر لمدة عشرين دقيقة . إن هذا



في الواقع مسرح فن تجريبي لأنه شيء غير عادي ، والغريب أنه حينما كتب سورفاتيسكي المسرحية لم ينظر لها على اعتبار انها مسرحية تجريبية ولكنه كان ينظر إليها على اعتبار انها مسرحية عادية يدخل اداؤها ضمن قدرات المسرح العادي في التعبير .

ذلك أن الشيء الاساسي حين الحديث عن المسرح التجريبي هو الاجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه . . ما هو العادي وغير العادي في المسرح ، وعلى سبيل المثال فحينما يكتب المرء مسرحيات بالطريقة التي كتبها ارستوفان حينئذ ينظر له على اعتبار أنه تجريبي بالمقارنة الى شنيتر او تشيكوف او مسرحيات البوليفار وغير ذلك .

ان اعمال ارستوفان في الوقت الذي خرجت فيه لم يكن ينظر اليها على اعتبار انها اعمال تجريبية ، فقد كانت تعبيراً عن مزاج الجمهور والمجتمع في ذلك الوقت . واذا وصفناه اليوم بالتجريبية أي بغير العادية طبقاً للمفهوم الذي طرحته الآن في الحديث ، فأننا ننظر لها من خلال منهج تفكيرنا الذي يختلف بالضرورة عن مناهج التفكير التي كانت سائدة آنذاك .

بالطبع . وهنا يتولد ثانية السؤال الذي طرحته من قبل فيما هو العادي وغير العادي في المسرح .

الميكانيزم والمسرح

الى أي مدى يعبر المسرح التجريبي عن المجتمع الذي يخرج منه . . لتضييق مساحة السؤال وعلى سبيل المثال ، الى أي مدى يستفيد مسرح القرن العشرين من ميكانيزم المسرح ، وهل يعوق التطور التكنولوجي المستخدم في المسرح الابداع في حركة المسرح التجريبي أم تضيق اليه ؟

ان التطور التكنولوجي يمكن أن يعوق حركة الابداع المسرحي في بعض الاحيان ولكنه مفيد في نفس الوقت في تشغيل المسرح الحديث . فلقد استفاد بيسكاتور من التقدم العلمي في تحريك المسرح الذي أسسه في برلين . ولقد بنى له « جوربيوس »

هذا الميكانيزم معتمداً على آلة في تحريك خشبة المسرح . وقد عمل بيتر شتاين على نظام الميكانيزم هذا في نفس المسرح ببرلين ، وقد وصف لي هذا المسرح بأنه مصنع وليس مسرحاً . من رأيي أنه أولاً يجب على الفنان أن يكون حريصاً في استخدام الميكانيزم

المسرح حتى لا يتحول ما يقدمه الى شيء بارد ، ثانياً لا مانع في استخدام الفنان للتطور التكنولوجي على خشبة المسرح على الا يعوق ذلك ابداعه الفني ، ثالثاً يمكن للفنان بالاضاءه أن يحقق الكثير على خشبة المسرح . اننا لا يمكن أن نتخيل مسرحنا بغير إديسون . لقد غير ظهور الاضاءه الكثير في المسرح ، فبالاضاءه يستطيع الفنان أن يقدم عملاً فنياً على خشبة مسرح فارغة ، ويمكن تطبيق ذلك بنجاح على الاعمال الشكسبيرية مثلاً .

جروتوفسكي

هل لرحيل جروتوفسكي الى كاليفورنيا علاقة بموقف الحكومة في بولندا نجاه موقفه الفني أو بموقفه تجاه الحكومة ؟ لا أستطيع أن أعطي لك إجابة محددة ومباشرة على هذا السؤال . لقد أسس جروتوفسكي مسرحية عام ١٩٥٦ وسمى المسرح آنذاك بمسرح الثلاثة عشر نضد (صف) ، وعندما رحل جروتوفسكي حينئذ قلت عروض المسرح شيئاً فشيئاً . وكان آخر عمل قدمه هو « أيوكالبيوسيس » على ما أعتقد في عام ١٩٦٩ .

أعتقد أن جروتوفسكي قدم تجارب مثيرة ، ليس في مجال الجماليات المسرحية ولكن في مجال التمثيل والممثلين . لقد أراد أولاً أن يطور منهج ستانلافسكي وكأنه بالفعل . وقد أراد ثانياً أن يوجد لغة جديدة في العلاقة بين الممثل والجمهور . فما كان يهمه هو كيف يمكن للانسان (كممثل وكمشفرج) أن يلتقي ويتفاهم مع الآخر . وذات مرة أدرك جروتوفسكي أن المسرح بهذا المعنى هو وسيلة للاتصال بين الانسان والآخرين ووسيلة لفهم المرء لنفسه . ولكن من رأيي أن المرء يستطيع أن يجد وسيلة للاتصال بين البشر ولتفهم المرء نفسه بغير المسرح . وكل الذين تتلمذوا على يدي جروتوفسكي يعملون الآن في بلاد مختلفة من العالم ، ايطاليا ، امريكا ، فرنسا ، انجلترا . : الخ . وللأسف قد تحول هؤلاء التلامذة الى تجار في جميع انحاء العالم باسم جروتوفسكي .

حين بدأت حالة الحرب لدينا في ١٣ ديسمبر من عام ١٩٨١ كان على جروتوفسكي أن يبقى في بولندا أو يرحل الى مكان آخر من العالم ، وقد كان جروتوفسكي عضواً في الحزب كما كان يرحل كثيراً الى أماكن مختلفة من العالم .

أعتقد أن جروتوفسكي يعمل حالياً في كاليفورنيا ، فقد وفرت له الجامعة مكاناً يقيم فيه تجاربه مع الشباب الجامعي هناك كما قال لي مارتن أسلن والذي يلتقي به بين الحين والآخر في كاليفورنيا حيث يعمل استاذاً للدراما هناك ودراماتورج في المسرح السحري بسان فرانسيسكو .

لقد إلتقيت بمارتن أسلن ذات مرة ومنذ عدة سنوات في مهرجان سالتزبورج المسرحي ، انه موسوعة في مجال المسرح وحقا انه أرسطو هذا العصر (. . .) .

لنعد الى الحديث عن جروتوفسكي . نعم . . ان جروتوفسكي يعمل حالياً في كاليفورنيا ولكن لم يعد أحد يسمع عنه شيئاً . انه يقيم تجاربه في السر والخفاء . لم يعد يكتب أحد عما يفعله ولا ندرى ما يدور هناك . أعتقد أن جروتوفسكي ما يزال يملك الامكانية في العطاء والتجديد ولكن لابد أن أقول لك شيئاً عنه . إلا أن جروتوفسكي مريض جداً وأعتقد أن مرضه يتعلق بالدم . فهو يغيره مرة أو مرتين في العام لكي يستمر في الحياة ولا يعرف أحد الى أي مدى يمكن أن يستمر هذا . تعرف . حينما يمرض كلب حينئذ لا يظهر مرضه للآخرين وانما يحتبىء تحت السرير ، جروتوفسكي يعرف جيداً أن المرء لا يستطيع أن يكرر نفسه حتى النهاية .

وهل يكرر جروتوفسكي نفسه الآن ؟ لا أدري . ربما . لماذا يعمل جروتوفسكي على وجه الاطلاق خارج بولندا ؟ إن هذا شيء طبيعي . من المؤكد أنه ليس ضد وطنه وليس غاضباً عليه . ما هو موقفك النقدي من جروتوفسكي ؟

لقد حاولت ذات مرة استخدام جماليات جروتوفسكي في المسرح ولكن لم تعجبني النتيجة . والان لا أوافق على جمالياته في المسرح . أما فيما يتعلق بالجانب الفني كان عمله في المسرح أي فيما قدمه للممثل والتمثيل فلا يمكن للمرء إلا أن يعجب به ويقدر ما أضافه لتطوير إمكانيات الممثل في جميع أنحاء العالم .

لماذا لا توافق على ما قدمه جروتوفسكي من جماليات في المسرح وتقدر ما أضافه في مجال التمثيل والممثلين ؟ وهل تفضل جمالياته عما قدمه في مجال التمثيل ؟

إن المنهج الذى قدمه جروتوفسكى فى مجال التمثيل عظيم بالرغم من رأى الشخصى فى أن موقفه يتلخص فى أنه أراد أن يغير العلاقة التى كانت قائمة بين الممثل والجمهور . فالمسرح فى حد ذاته لم يكن مهما على الاطلاق بالنسبة لجروتوفسكى فى أحد مراحله .

ما كان يعنيه ويهتم به هو العلاقة بين الناس بعضهم البعض فى مختلف الحضارات . العلاقة بين اناس الحضارات الشرقية الغربية . لقد جمع جروتوفسكى هذا كله فى طبق واحد . ولكن ماذا نتج عن ذلك ، لا أدري .

هل تطلب جروتوفسكى مواصفات محددة للممثل فى مراحله المختلفة ؟

لقد تطلب جروتوفسكى من الممثل تدريباً قاسياً . فى البداية كانت ترجع فكرة تأسيس المسرح الى « لودفيج فلاشلى » ، وقد كان فلاشلى صديقاً لجروتوفسكى حيث اقترح عليه أن يؤسس مسرحاً استعراضياً ، كباره سياسى . وقد تطورت هذه الفكرة فيما بعد الى شىء مختلف . بحث جروتوفسكى عن ممثلين وكان يسعى لتطوير امكانياتهم عبر التدريب الشاق والممثل لديه ، كما يعنى مايير هولده ، يجب أن يكون كالألة الموسيقية . بيانو فى نفس الوقت عازف . فالألة هى جسد الممثل ، وصوته هو الصوت الداخلى المختبىء فى هذا الجسد . لقد قال لى جروتوفسكى ذات مرة أن أسوأ شىء فى ممثلينا أنهم يعانون من التعاسة ، فهم يفقدون كل شىء . ان على الممثل أن يحتفظ بطاقة هذه ولا يجب أن يبدها فى شرب الفودكا والنحيب عليه أن يستعيد هذه الطاقة ثانية على خشبة المسرح .

اعتقد أن جروتوفسكى لم يهتم بمواصفات معينة فى الممثل ، بموديل معين ، فقد كان ينصب اهتمامه على الانسان العادى ، على الانسان الذى يمكنه أن يخرج كل ما يختزنه فى داخله دون أى عائق ومن خلال التدريب القاسى . هذا هو كل شىء .

فيدكاتس واكتشاف العالم الجديد

لترك الحديث عن المسرح التجريبي فى مجال الاخراج والتمثيل لدى جروتوفسكى ولنتقل الى مجال أوسع بالحديث عن الكاتب

الرسم والفيلسوف البولندى « ستانيسلاف فيدكاتس » الذى اكتشفه العالم مؤخرًا واصبح حديث التجريبيين سواء فى الادب أو فى فن التصوير ، ما هو الدور الحقيقى الذى لعبه فيدكاتس فى مجال الادب والفنون لديكم ؟

حينما كان فيدكاتس يقدم انتاجه الادبى والفنى انما كان يقابل بهجوم شديد وكان يعتبره كثير من النقاد مجنوناً . لقد كتب مسرحيات بطريقة مختلفة عما كان يكتب انذاك . لقد كان فيدكاتس فى مقدمة الطليعيين انذاك بل واليوم بعد موته فيما يقرب من خمسين عاماً .

والطليعة لفظ يستخدم فى الجيش « الفرق الطليعية » ، وهى الفرق التى تتقدم الجيش فى المعركة . والفرق الطليعية هى أكثر الفرق تحملاً للخطورة من بقية أجزاء الجيش ، وهم يمهّدون الطريق فى المقدمة للآخرين بالتطهير أو بزرع القنابل للعدو . الخ . وينتهى دور الفرق الطليعية باكتشاف الطريق الصحيح لبقية الجيش .

وقد مهد فيدكاتس الطريق للحركات التجريبية فى بولندا وفى كثير من البلدان التى اكتشفت قيمته الآن كما ينظر له اليوم كممثل أو كموديل فى مجال التجريب الفنى سواء فى المسرح أو فى التصوير .

كيف ؟ ؟

لقد انتحرفيدكاتس عام ١٩٣٩ ولكنه لم يعيش نجاحه فى محيط الفن . لقد كان شخصية ذات تأثير قوى ليس فى مجال المسرح فقط ولكن فى المجال الحضارى والثقافى الاوروبى . لقد أراد أن يقدم شيئاً جديداً فى الفن ، فى المجتمع ، فى مجال التصوير والفلسفة لقد اكتشفت اهميته مؤخرًا . لقد انتحرفيدكاتس فى نهاية ثلاثينيات هذا القرن وهو بذلك قد عاش الحركات الطليعية التى تولدت فى بداية هذا القرن كالوحشية والمستقبلية ، التكعيبية والدادية ، التعبيرية والسريالية وغيرها .

هل كان ينتمى فيدكاتس لبعض هذه الحركات . هل تأثر بها أو أثر فيها وإلى أى مدى ؟

لقد قرأ فيدكاتس مسرحية أوبو ملكا لألفريد جارى وقدرها جيداً اذا كانت هناك علاقة تجمعهما : لا أدري ، لقد كان فيدكاتس يعيش دائماً فى بولندا ، وكانت له علاقة بالصوريين أو الشكليين ، وكان

الشكليون يهتمون فقط بالصيغة الفنية أو الشكل ، حيث لا بد أن يكون هناك خلاف بين الصيغة الفنية وصيغة الحياة نفسها . لقد كان وحيداً وسار فى طريقه وحيداً . ولقد تعرف على كثيرين من معاصريه فى مجال الفنون والاداب المختلفة ولكنه لم يكن موافقاً على ما كان يقدم وما كان يدور فى مجال الحياة الفنية والادبية خاصة فى مجال المسرح انذاك . واعتقد أنه لم يكن على صلة بأحد فى الحركات التجريبية الاخرى .

ألا توجد عناصر مشتركة بينه وبين الحركات الاخرى ؟

بالطبع توجد أشياء مشتركة . تشابه . مثلاً يوجد تشابه بين صيغ فيدكاتس وجارى واتوايضاً ، رغم أنه لم يعرفه . فلم يكن أرتوى ذلك الوقت معروفاً خارج فرنسا .

دور المسرح التجريبي

فى المجتمع

ماهى الامكانية الفعلية والفاعلة للتجريب فى مجتمعنا اليوم ؟

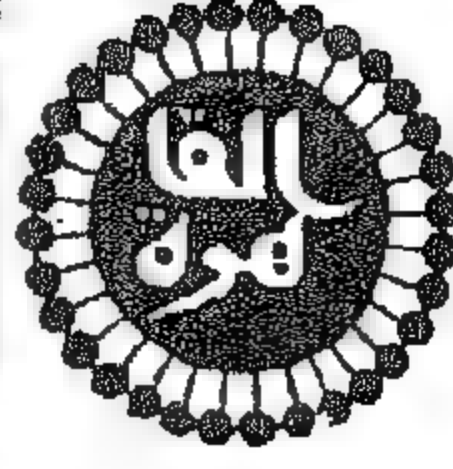
ان الفن الذى لا يبحث عن صيغ عصرية يموت . ان المسرح الذى لا يشغل نفسه بقضايا عصره يموت وينحل . لا أقصد بذلك البحث الميكانيكى فى حد ذاته ولكن البحث الذى يسعى الى أهداف انسانية . فالتجريب شىء دائم من قبل الفنانين الذين لا يوافقون على ما يقدم . ورأى الخاص أنه ليس من المعقول ممارسة التجريب فى مسرح مثل البورج بفينسا أو الكوميدي فرانسيز بباريس . لا بد أن يقدم التجريب فى مسرح صغير وأمام جمهور محدود ، وبدون مسرح تجريبى وبدون بحث دائم فى مجال الفنون يتحول الفن الى شىء غير معقول بل ومستحيل .

لقد كان بيكاسو ذات يوم طليعياً ، ولكنه الآن يدخل فى عداد الكلاسيكيين ، وبهذا المعنى لا توجد وسائل تعبير طليعية مطلقة

ان الطليعية أو التجريب هى هذا الشىء النادر الذى يقف فى مواجهة ما يوجد ولا تتوقف هذه الحركات طالما توجد حياة ، ولهذا حينما يتقدم على هذه الحركات الزمن وتصبح ملكة أى فى عداد الماضى حينئذ تصبح حركات كلاسيكية ، وبذلك لا يمكن أن يكون المرء دائماً طليعياً أو تجريبياً وفى نفس الوقت لا تتوقف الحياة عن تولداتها الطليعية



رسائل ومتابعات



● رسالة باريس

نشاطات معهد العالم العربي الثانية

هدى المزين

خلال المعارض الجواله أو المتظاهرات الثقافية التي كانت تنظم حول موضوعات مختلفة كلقاء الشعراء الفنانين التشكيليين العرب أو الفرنسيين والذين تم في (غرونوبل عام ١٩٨٦) أو أيام الموسيقى العربية التي نظمت على مسرح الاماندية على دفعتين . . قسم موسيقى المشرق العربي شاركت فيها مصر وسوريا والعراق ولبنان وقسم موسيقى المغرب العربي شاركت فيها دول المغرب العربي (تونس ، الجزائر المغرب) دامت كل منها خمسة عشرة يوما . هذا بالإضافة الى التعاون مع دور النشر الفرنسية للتعريف بالادب والفكر العربيين من خلال المساعدة على نشر ابحاث قام بها فرنسيون وعرب . او على نشر سلسلة ادبية تحت عنوان (الأدب العربية) تضم نخبة من الاعمال الادبية الروائية والقصصية والتي سيتم نشرها بالتعاون مع دار لاتيس . وصدر منها حتى الآن تسعة عناوين فترجنا على سبيل المثال ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين . وقصر الشوق) وسيتم خلال عام نشر الجزء الثالث وهو (السكرية)

بدأ معهد العالم العربي يستقطب جمهوره العريض من الفرنسيين والعرب منذ افتتاحه في شهر ديسمبر الماضي . حيث يؤمه يوميا مئات الزوار يتوزعون على طوابقه العشرة والتي خصص فيها الطابق التاسع لمطعم أنيق وكافتيريا تطل على نهر السين ومعالم باريس العريقة .

ويبدو أن عام ١٩٨٨ سيكون حافلا بالنشاطات الثقافية . ففي لقائنا مع السيد بدر الدين عروذكي مدير العلاقات الثقافية في معهد العالم العربي تحدث عن أنشطة المعهد قبل الإفتتاح عندما كان يقيم نشاطاته في ميناء القديم القريب من المكتبة الوطنية الفرنسية أو يتوزع ببرامجه خارج اطار ميناء الى مراكز ثقافية وفنية متنوعة .

يحدثنا الاستاذ بدر الدين عروذكي عن نشاطات المعهد السابقة قائلا : في الماضي كانت نشاطات المعهد متوقفة . أو منحصرة في التعاون مع عدد كبير من المراكز والمؤسسات الثقافية في فرنسا للتعريف بجوانب مختلفة من الحضارة العربية من



كما نشرنا كتاباً فترجمنا لقواد التكرلي من العراق بعنوان (الرجع البعيد) وأيضاً رواية حنان الشيخ اللبنانية (حكاية زهرة) وأيضاً ترجمنا رواية (الحرام) ليوسف إدريس ورواية (دوائر عدم الامكان للروائي المصري مجيد طوبيا وقناديل اشبيلية وهي مجموعة مقضية للكاتب السوري عبد السلام العجيلي .

ومن فلسطين ترجمنا رواية اميل حبيبي ابو سعيد النحس المتشائل التي تم نشرها ضمن اهم سلسلة ادبية لدى منشورات غاليمار وعنوانها سلسلة (في العالم كله)

اما على صعيد السينما فقد اسهم المعهد في مهرجان الفيلم العربي منذ انشائه قبل خمس سنوات . وحتى الآن سواء على الصعيد المادي او التنظيمي والذي بادرت الى انشائه جمعية الفيلم العربي في باريس برئاسة السيد غسان عبد الخالق وبالتعاون مع الفنانة السينمائية المصرية ماجدة واصف والناقدة الفرنسية كاترين ارنو وغيرهم

س : الآن بعد افتتاح مبنى المعهد بقاعاته وصلاته الجديدة التي يمكن ان تستقطب كافة الانشطة الثقافية . ماهي برامجكم الجديدة التي بدأت بها بعد الافتتاح والتي ستستمر في عام ١٩٨٨ - ومنتظر منها الكثير . كما يتوقع الجمهور العريض من المثقفين العرب والاجانب ؟

ج : بعد ان أنجزنا مهرجانات تدشين معهد العالم العربي . وبعد ان افتتح ابوابه للجمهور . هناك ما يعتبر النشاط الدائم لهذا المعهد على صعيد المعارض الدائمة الموجودة في المتحف وفي قاعه السمعيات والبصريات . غير ان هناك معارض مؤقتة كالمعرض المقام حول مدينه صنعاء (جولة في

مدينة عربية) او المعرض الذي يضم اجمل المحفوظات للقرآن الكريم الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس اما النشاطات التي سيعتادها الجمهور فتتوزع على اربعة مجالات :

اولا : السينما حيث قمنا ببرمجة على قاعدتين : برمجة (تيماتية) حيث تعرض عدة افلام عربية واجنبية تعالج مواضيع محددة . وقد بدأ هذا النشاط في ٩ يناير بتيمة (الشرق الاساطير والواقع) اما القاعدة الثانية فهي التعريف بالسينما العربية للجمهور الفرنسي الواسع وبدأنا بسلسلة من الافلام تحت عنوان نظرة الى السينما التونسية . هاتان البرمجتان سوف تتوازي بين وقت وآخر مع تكريم كبار السينمائيين العرب مخرجين وممثلين ومصورين ومنتجين . وخلال الاشهر الثلاثة الاولى من هذا العام سوف يتم تكريم الممثل عمر الشريف من خلال عرض اهم افلامه التي مثل فيها سواء في مصر او اوروبا أو أمريكا .

نذكر منها على سبيل المثال (صراع في الوادي) ليوسف شاهين (في بيتنا رجل) لهنري بركات (الفرسان) لفرانكهايم (حجا البسيط) للفرنسي جاك براتيبه . وان برمجة هذه المواضيع السينمائية والحلقات كما يققول (عروودكي) تسعى الى تحقيق هدفين : تعريف افضل بالسينما العربية من خلال تكريم هذا الممثل او ذاك المخرج والكشف عن الانتاجات السينمائية العربية الجديدة . بالاضافة الى اثاره النقاش حول القضايا التي تطرحها هذه الافلام والعلاقة بين الشرق والغرب فيما يختص بفن السينما

كما ان هناك حلقة خاصة لتكريم الممثلة والمتجة السينمائية المصرية ماري كوفي وحلقه اخرى بعنوان (المخرجات العربيات) ستعرض فيها افلام جوزلين صعب اللبنانية والجزائرية اسيا جبار ورندة شنهال ونادية حمزه .

كل هذا البرنامج السينمائي الطموح يريد ان يحقق فيه المعهد خلال قاعات العروض الى ارضية حقيقية للتواصل بين سينماتنا والجمهور الفرنسي والعربي المتواجد في باريس ويشرف على هذا البرنامج الناقدة الفرنسية كاترين ارنو مع مشاركة لنقاد عرب وفرنسيين في ادارة المناقشات .

ويضيف السيد بدر الدين عروودكي بانه على صعيد الموسيقى هناك سلسلتان من الحفلات الموسيقية الاولى مستناول الموسيقى

في
الشرق



العربية من التقليد الى الحداثة وثانيهما تقديم الموسيقى الغربية الكلاسيكية من خلال عازفين عرب اذكر منهم عبد الرحمن البات ونجمي السكري .

ثانيا ندوات أدبية وثقافية

على صعيد الندوات هناك ندوة بين ١٨ - ٢٠ يناير سوف يشارك فيها حوالي ٣٠٠ مفكر ومربي وصحفي وتدور حول (مكانه العالم العربي في الحياة الثقافية والعقلية في فرنسا) اما الندوة التي ستليها فستقام في شهر فبراير في السادس عشر والسابع عشر بعنوان (البحر المتوسط (الثقافة - والاتصال) وفي شهر مارس ستقام ندوة (حول الابداع الروائي اليوم) يشارك فيها حوالي اربعون روائيا من العالم العربي وفرنسا تستمر ثلاثة ايام وستصدر مجلة (ماغازين ليشيرير) (مجلة الاداب) الفرنسية بهذه المناسبة عددا خاصا . عن الادب العربي المعاصر . كما ستقوم اذاعة فرنسا الثقافية بتغطية واسعة لمجريات هذه الندوة وتفاصيلها . اما الوجوه الادبية التي تستدعي اليها من مصر جمال الغيطاني وبهاء طاهر . ادوار خراط كما دعى الروائي نجيب محفوظ لكنه اعتذر عن تلبية الدعوة لاسباب خاصة ومن الطرق دعى فؤاد التكرلي وجبرا ابراهيم جبرا ومحسن الموسوي ومن فلسطين اميل حبيبي ومن سوريا حنا مينه وهاني الراهب وعبد السلام العجيلي ومن لبنان الياس خوري وسهيل ادريس ومن الجزائر الطاهر وطار ومن المغرب محمد برة واحمد المديني والطاهر بن جلوب ومن تونس عبد الوهاب المؤدب .

اما من الأدباء الفرنسيين فسيحضر هذه الندوة عدد كبير من الروائيين الفرنسيين (الان روب غربية ، فيليب سورلورس ، ادمون شارلورو ميشيل ديفي ، مارك روبيير واكتور بيا كوتبي .

وعلى صعيد العروض الفنية سوف تقام ثلاثة أمسيات تكريما للشاعر والشعر العربي من خلال اخراج مسرحي لمجموعة مختارة من نصوص شاعر معين وسيجري اخراج نصوص الشاعر العراقي (عبد الوهاب البياتي) والمصري (أحمد عبد المعطي حجازي) والسوري (أدونيس) .

أما الاخراج المسرحي فسيقدمه وليد عوني رجان لويس بورك وروناتا سكونت وسيؤدي العمل المسرحي ممثلون فرنسيون بحضور الشاعر نفسه .

وبعد حوارنا مع السيد بدر الدين عرودي مدير العلاقات الثقافية في معهد العالم العربي .

نلقى نظرة على نشاطات المعهد خلال شهر يناير الحالي . فيجذب قاعة المعارض : معرض حروف وتقاسيم لوحات سعد عرابي من ١٩ يناير : معرض فن زخرفة المحفوظات في المغرب العربي من القرن الحادي عشر إلى القرن العشرين (مخطوطات المكتبة الحسنية المغربية)

موسيقى المغنية المغربية سافو وغناوة مراكش

١٨ - ١٩ يناير ندوات : مكانة العالم العربي في الحياة الثقافية في فرنسا ١٩ يناير : تكريم الشعراء العرب عبد الوهاب البياتي .

سينما : تحت عنوان (الشرف واقع واساطير) ستقدم الافلام التالية ليالي عربية ، الحريم ، نداء الصحراء ، مغامرات حدجي باب وتحت عنوان التعريف بالسينما العربية سيبدأ من التاسع من يناير وحتى ٢٣ (نافذة على السينما التونسية)

ستقدم فيها الافلام التالية : الهائمون ، سجنان . في بلاد القرازي .

أما النشاطات التي ستقام خارج المعهد وبالتعاون معه :

معهد العالم العربي والاحجار في مدينة (ليون)

معرض الخط العربي في العنواجي الباريسي

العالم العربي لغة ، كتابة ، هندسة رجال ونساء كتاب الترياق ، ومقامات الحريري (نسخ للمخطوطات في المكتبة الوطنية سيقام في منطقة ماس خارج باريس .

معارض

عندما تدخل صالة (غاليري لاب) في منطقة الباستيل والتي تعرض عادة لكبار الفنانين التشكيليين الفرنسيين . ستجد نفسك كأنما تحط في الرجال في مدينة عربية خارجة لتوها من عبق التاريخ واصالته .

كلمات حروف . شعر . مرايات كريمة فتوزع في لوحات تشكيلية انجزت بأسلوب حديث وبتقنية جديدة من نوعها للخط العربي .



بدر الدين عرودي

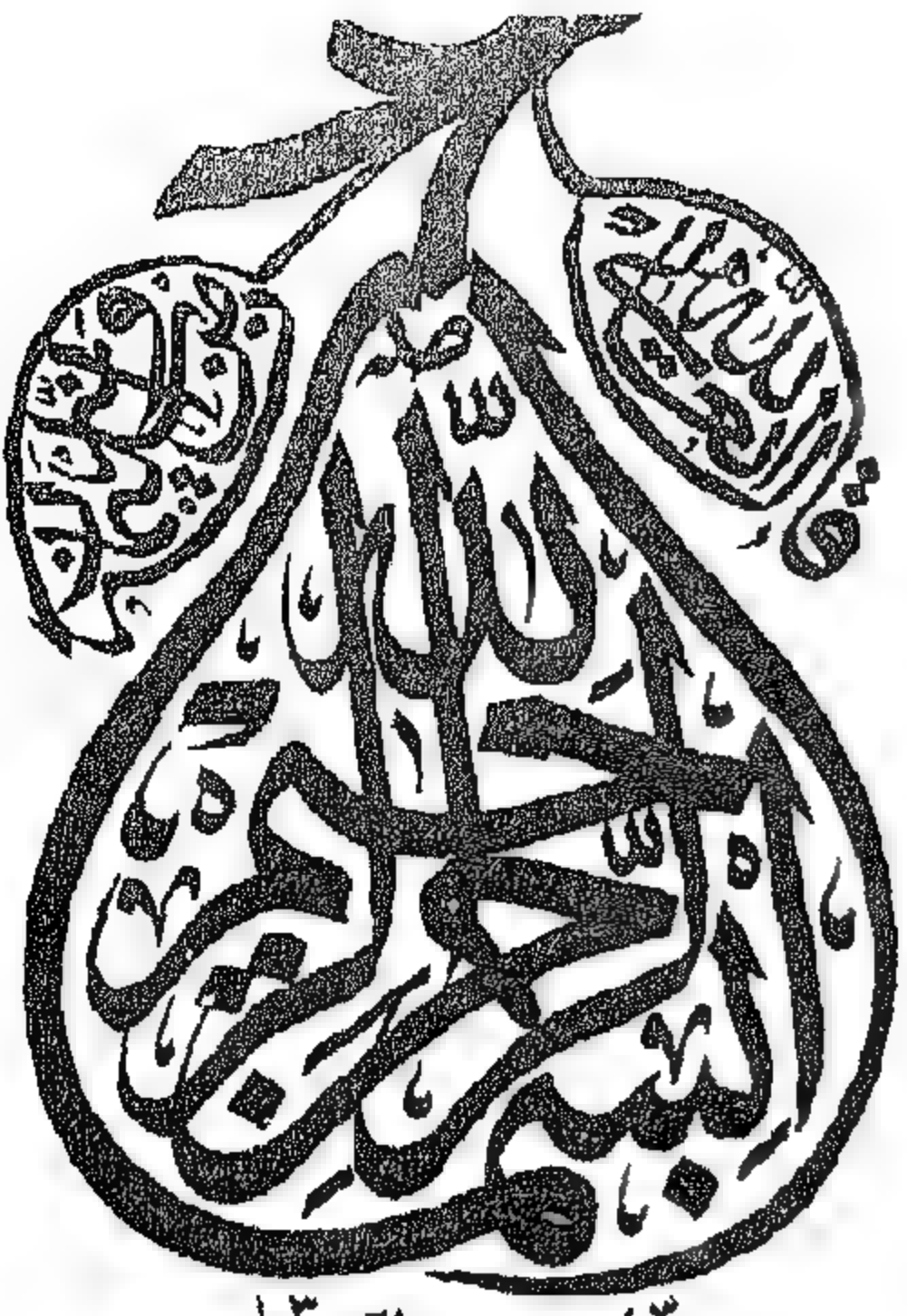
أما حول الترجمات الحالية التي يقوم بها المعهد :

فيجيب السيد عرودي قائلاً . تترجم حالياً رواية جبرا ابراهيم جبرا البحث عن وليد مسعود . والسكريه الجزء الثالث من ثلاثية نجيب محفوظ ورواية يوسف القعيد الحرب في بر مصر) .

وحول سؤالنا عن مدى تعاون المعهد مع المؤسسات العربية والفرنسية في فرنسا وخارجها فيجيب قائلاً .

نحن نتعاون مع طاقة المؤسسات الثقافية الموجودة في العالم العربي سواء من أجل تبادل المعلومات أو تبادل الخدمات وغيرها .

وعلى سبيل المثال المركز القومي للسينما في مصر ووزارات الثقافة العربية والمراكز الثقافية العربية المختلفة .



٤٣ مسعود (الخطاط) ١٣

موسيقين من البانيا وأسيني أصغر من تركيا ماريا دبل ماربونييه وجماعة طانتودي بوبولار من ايطاليا .

كما نشرت له نفس الدار عام ١٩٨٦ كتاباً بعنوان (حسن مسعود الخطاط) يضم ١٩٠ عملاً خطياً له .

وفي عام ١٩٨٧ نشر مع زوجته في دار (هاشيت) الفرنسية كتاباً اسمه (القصب) موجه للأطفال وهو قصة مبسطة عن الخط العربي وتقنياته .

يعمل على اصدار بطاقات بريدية واعمال مطبوعة على الليتر ونحراقي تباع معظمها في المكتبات العربية ومكتبة معهد العالم العربي .

أما أسلوب الخطاط حسن مسعود فهو يستخدم في إنجاز لوحاته بان يكبر الخط أو الكلمة لتوحى بمضمونها من خلال عنف الحركة أو رقتها كما تلعب الألوان التي يستخدمها دوراً كبيراً في الجانب التعبيري فعبارة الناريضفى عليها اللون الأحمر وعبارة البحر الأزرق وفي أعماله الفنية نرى الأمل أو الجانب المأساوي في اللحظات المعتمة القاسية .

لوحاته تعكس ببساطة ظروف الحياة في العالم العربي واحاسيس الفنان نفسها تجاه ما يحيط به .

يقول حسن مسعود انه استفاد من أوروبا كونه استقى من التجارب الفنية التشكيلية الفنية وأيضاً العودة إلى التراث والبحث به .

ويلاحظ في أسلوبه تأثير الخط الصيني في حركة وانجاز الحرف فالكلمة عنده هي التي تشكل الشكل المعماري لكتله داخل لوحته

عنوان (ظلال واحتواء من المتوسط) فقد فتح مسرح (كافي دولادانس) اى بالعربية (مقهى الرقص) ابوابه لاستقبال الفنانين الموسيقيين والمغنيين القادمين من موالي المتوسط . . لتشتغل ساحة الباستيل المعروفة بحميمية وسخونة الصوت القادم عبر تلك البلاد الحارة بعطاءها الفني .

من مدريد واسكندرية دوسبيليا ولبنان وسوريا وبرسكونه ونابولي واسطنبول والمغرب والجزائر . قدم الصوت الجميل العذب ليحقق تمازجاً مع الشرق والغرب في تجربة فنية جديدة من نوعها . لكنها واحدة من تجارب طليعية وتقدمية يقوم بها مسرح (كافي دولادانس) الذي سبق ان قدم عدة تجارب فنية من هذا النوع مثل (رينات الدهرانيه) ومنذ الثاني عشر من شهر يناير ستبدأ الحفلات الفنية لتقدم جوليت غريكو من فرنسا ، ايرين ياباي اليونان شاب نادر من الجزائر شربل الياسي من لبنان مصطفى اسكندرانى الموسيقى المعروف الذى ادى أشهر كلاسيكيات الموسيقى العربية الاندلسية ومن مصر يشترك الفنان حسين المصرى الذى سبق أن قدم عروض موسيقى وعزف منفرد من تلحينه على خشبات باريس وفي راديو فرانس والتلفزيون الفرنسى وميشترك، معه موسيقى النيل التقليديين . ومن المغرب ستقدم فرقة ناسم الفيوان اغانيها المعروفة للجمهور الفرنسى والعربى والتونسي محمد بحر والمغربى المهاجر سعيد المغربى كما سيشارك في التظاهرة هذه والتي ستستقر حتى نهاية الشهر الحالى يناير

فالخطاط العراقى حسن مسعود قدم خلال شهرى ديسمبر ويناير معرضاً في منطقة الباستيل التي تتوزع فيها عدة صالات للعروض إضافة إلى مبنى الاوبرا الحديد والصالات الموسيقية المعروفة . (٤٧) لوحة ضم معرض الفنان مسعود ولاقى الاعجاب والاقبال الشديد من الفرنسيين الذين بهروا بجمال وروعة الخط العربى عندما تنسكب الحروف داخل اطار اللون والتشكيل ليأخذ ابعاد جمالية وهندسية في بعض الاحيان غنية بالفكرة والمضمون الذين توحى به الكلمة نفسها .

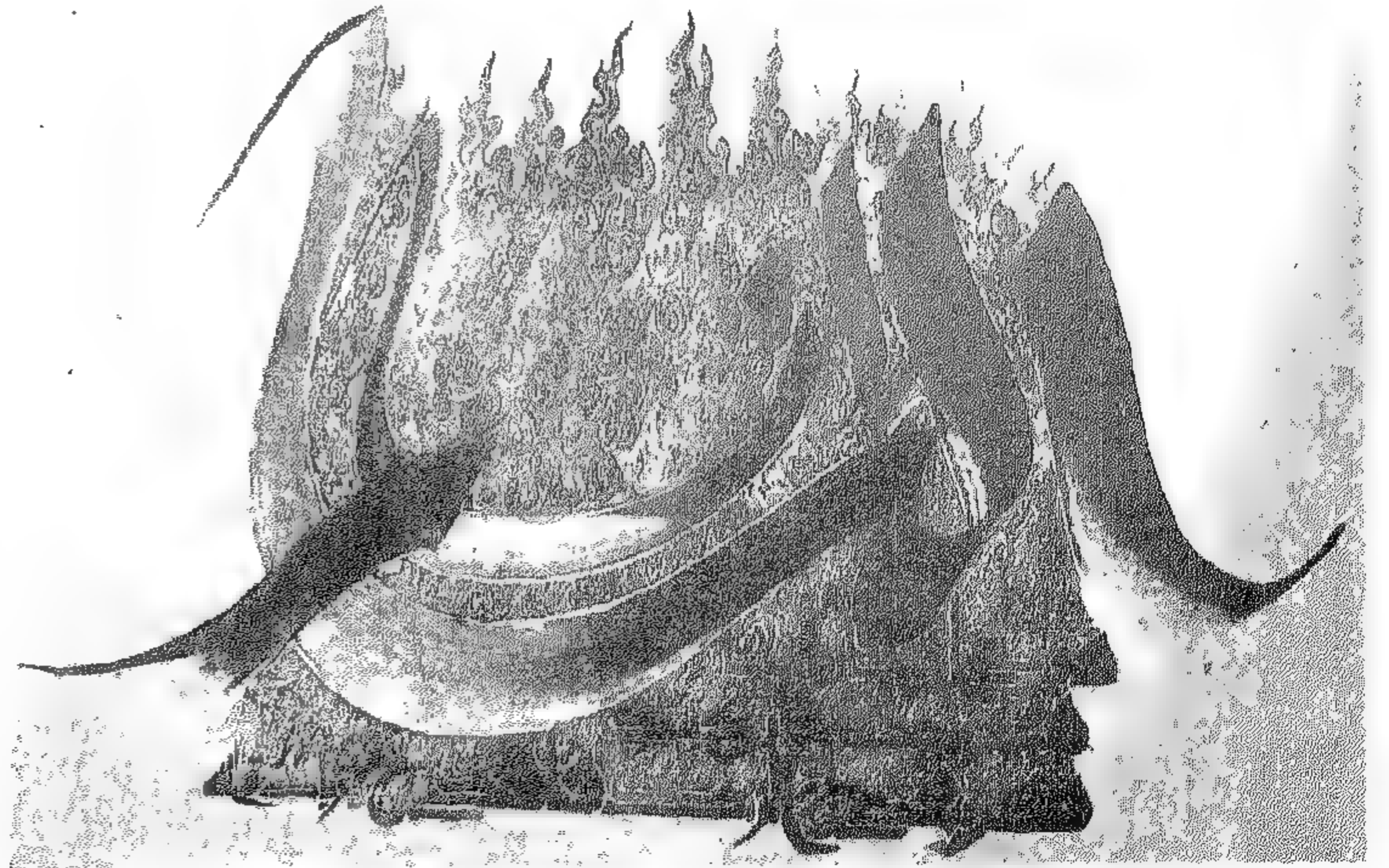
والخطاط حسن مسعود كان قد عمل منذ عام ١٩٦١ وحتى ١٩٦٩ خطاطاً متخصصاً في هذه المهنة في بغداد وفي باريس حصل على دبلوم عال في الفنون الجميلة التشكيلية كما كونه من موسيقى وممثل مسرحى مجموعة اسمها (الخمسة) قدمت عدة حفلات ومعارض ومحاضرات في اماكن ثقافية مختلفة في باريس والمدن الفرنسية الأخرى .

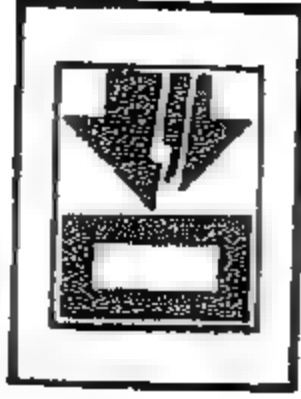
وقد قدم منذ حوالى ١٩٨٠ وحتى اليوم ثلاثين معرضاً شخصياً نشرت له دار فلاماريون عام ١٩٨١ كتاباً بعنوان الخط العربى وهو يتبادل في موضوعه الخطوط العربية القديمة بتحليل فنى وجمالى واجتماعى .

موسيقى

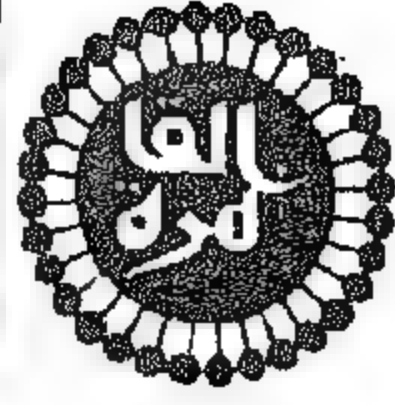
لقاء الشرق والغرب

بينما تشدو (سافو) المغنية المغربية المعروفة في صالة الاولبياد وفي معهد العالم العربى . ينطلق نشاط موسيقى آخر تحت





رسائل ومتابعات



الشهيد الحى

محمد خليفة التونسي

في الحادى عشر من يناير هذا العام ، أعلنت الدوائر الثقافية أسفها لوفاة عالم جليل من علماء اللغة العربية وآدابها . أنه العالم والأديب والمفكر « محمد خليفة التونسي » صاحب أول ترجمة عربية لكتاب « بروتوكولات حكماء صهيون » . ذلك الكتاب الذى يفضح أسس المؤامرة الصهيونية الاجرامية وتمكين اليهود من السيطرة على العالم قاطبة .

عصام عبد الله

الصحف والمجلات العربية منذ عام ١٩٤٢ . . فكتب في (مصر الفتاة) و (الجهاد) و (الصرخة) و (الأساس) و (الضياء) في مصر ، و (الجمهورية) في العراق ، و (القبس) و (رأى العام) في الكويت . كما كتب في مجلات (الرسالة) و (الثقافة) و (تراث الإنسانية) و (الكتاب العربى) وأخيراً مجلة (العربى) بالكويت .

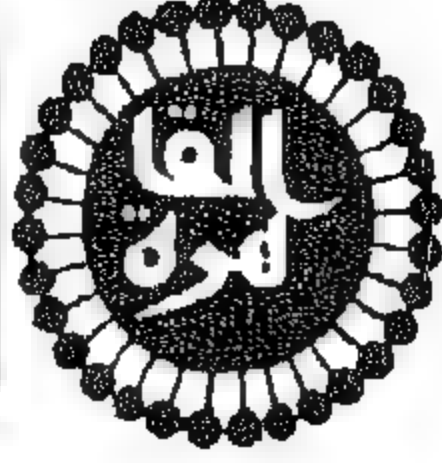
وتبقى أشهر أعمال التونسي ترجمته لبروتوكولات حكماء صهيون ، ذلك الكتاب الذى لا يزال لغزاً من الألغاز في مجال البحث التاريخي وفي مجال النشر والمصادرة ، فقلما ظهر في لغة من اللغات إلا أن يعجل إليه النقاد ، ولا نعرف حتى الآن أن داراً مشهورة من دور النشر والتوزيع أقدمت على طبعه مع تكاثر الطلب عليه ، وكل ما وصل إلينا من طبعاته فهو صادر من المطابع الخاصة ولا تعمل لأرباح البيع والشراء . وبما يزيد من أهمية هذه الترجمة التى قام بها التونسي أنه قد شاع منذ ظهور البروتوكولات أنه ما من أحد ترجم هذا الكتاب أو عمل على اذاعته بأي وسيلة الا انتهت حياته بالاغتيال أو الموت الطبيعى ظاهراً ولكن في ظروف تشكك في وسيلته ، وأفزعت هذه الشائعة بعض الناس ومنعتهم ترجمته ، ومن ذلك أن جريدة « الأساس » إحدى جرائدنا المصرية - تمكنت في سنة ١٩٤٦ من الحصول على نسخة من البروتوكولات لقاء ثمانين جنيهاً ، ودفعت بالنسخة إلى الأستاذ « أنيس منصور » أحد المترجمين فيها ، فأحجم عن ترجمتها برهة ، بعد أن بلغته تلك الشائعة وسأل عن صحتها « العقاد » فلم يكذبها . وحين علم

ولد محمد خليفة التونسي في قرية (تونس) من أعمال محافظة سوهاج في صعيد مصر ، في العاشر من سبتمبر عام ١٩١٥ . وتلقى تعليمه الأولي في كتاب القرية ثم في القسم الابتدائي في معهد أسيوط الديني ثم رحل إلى القاهرة عام ١٩٣٠ والتحق بتجهيزية دار العلوم ثم بكلية دار العلوم وتخرج فيها عام ١٩٣٩ حيث عمل بالتدريس في مصر حتى عام ١٩٦٤ ، مدرساً ومدرساً أول بمراحل التعليم المختلفة . ثم انتقل إلى العراق وزاول التدريس بها حتى عام ١٩٧٢ ثم رحل إلى الكويت مع الدكتور أحمد زكي ليعمل منذ ذلك التاريخ محرراً في مجلة « العربى » حتى وافته المنية في (٢١ من جمادى الأولى سنة ١٤٠٨ هـ الموافق ١١ يناير عام ١٩٨٨ م) . وقد خلف التونسي - رحمه الله - تراثاً أدبياً قيماً ، ففي مجال الإبداع الشعري : ديوان « العراف » من جزئين و (الرباعيات » و (الفصليات » و (الأنوار المحمدية حول لواء النبى » (وهى ملحمة شعرية من ثلاثة آلاف بيت على وزن واحد مختلف القوافي) . أما مؤلفاته فهى : التسامح في الإسلام » و (الخليل بن أحمد » و (بشارين برد » و (تاريخ الزندقة في الإسلام » و (فصول من النقد عند العقاد » و (العقاد . . دراسة ونحى » و (تأملات حرة في الدين والفلسفة والأدب والحياة » و (قال الراوى » و (أسئلة وأجوبة خاطفة » و (كتب ومؤلفون » و (حول لواء العقاد » وأخيراً « أضواء على لغتنا السمحة » . كما ترجم التونسي : « الخطر اليهودى : بروتوكولات حكماء صهيون » و « ما اعتقد » لبرتراند رسل و « كنوز التلمود » . وللتونسي أيضاً ما لا يحصى من المقالات ؛ فقد بدأ يكتب وينشر في

أنيس منصور أن التونسي مزعم أن ينشرها في مجلة « الرسالة » على حلقات ، حذره من عواقب هذا الفعل ، فلما رأى إصراره لقبه بـ « الشهيد الحى » . وبما يذكر أيضاً عن أمر هذا الكتاب أن مجلة « الرسالة » قد أوقفت نشر فصوله لأمر ما غير معلوم ، فتوجه التونسي به إلى جريدة « منبر الشرق » ونشره كاملاً رغم التهديدات والبذاءات التى تعرض لها داخل مصر وخارجها ، فقد بدأت صحيفتان فرنسيتان يهوديتان هما : Actualitce, Lalanterne تصصدران في مصر ، تهاجمانه وتتهمه بتهم عدة ، لكنه لم يتبع هذه الحملة ولم يتزحزح عن موقفه قيد أغله بل طبع البروتوكولات على نفقته الخاصة في مطبعة الخانكنى عام ١٩٥٩ . وقد صدر المترجم الفاضل لهذا الكتاب الجهنمى بمقدمة مستفيضة قال فيها عن سبب وضعه ان زعماء الصهيونيين « عقدوا ثلاثة وعشرين مؤتمراً منذ سنة ١٨٩٧ وكان آخرها المؤتمر الذى انعقد في القدس لأول مرة في ١٤ أغسطس سنة ١٩٥١ ، لبحث في الظاهر مسألة الهجرة إلى إسرائيل ومسألة حدودها - وكان الغرض من هذه المؤتمرات جميعاً دراسة الخطط التى تؤدى إلى تأسيس مملكة صهيون العالمية ، وكان أول مؤتمراتهم في مدينة « بال » بسويسرا سنة ١٨٩٧ برئاسة زعيمهم « هرتزل » ، وقد اجتمع فيه نحو ثلثمائة من أعق حكام صهيون كانوا يمثلون خمسين جمعية يهودية ، وقرروا فيه خططهم السرية لاستعباد العالم كله تحت تاج ملك من نسل داود وقد اجمل التونسي ما اشتملت عليه فصول الكتب من شرح الخطط المتفق عليها ، وهى تنلخص في تدبير الوسائل للقبض على زمام السياسة العالمية من وراء القبض على زمام الصيرفة وفيها تفسير للمساعي التى انتهت بقبض الصيارفة الصهيونيين على زمام الدولار في أمريكا ومن ورائها جميع الاقطار ، وتسير إلى جانب هذه المساعي الأخرى التى ترمى إلى السيطرة على المعسكر الآخر من الكتلة الشرقية ، وانتهت بتسليم ذلك المعسكر إلى أيدي أناس من الصهيونيين الذين بنوا بزوجات صهيونيات يعملن في ميادين السياسة والاجتماع . وتتعدد وسائل الفتنة التى تمهد لقلب النظام العالمى وتهده في كيانة بإشاعة الفوضى والإباحية بين الشعوب وتسليط المذاهب الفاسدة والدعوات المنكرة على عقول أبنائه ، وتقويض كل دعامة من دعائم الدين أو الوطنية أو الخلق القويم . ذلك هو فحوى الكتاب الخطير « بروتوكولات حكماء صهيون » ، وجملة مقاصده ومراميه التى كشفت ترجمة التونسي عنها عام ١٩٤٧ أى قبل احتلال اليهود لفلسطين عام ١٩٤٨ ، فكانت أول ثورة ضد الصهيونية في العالم العربى ، ومن أوائل الترجمات الهامة التى نبهت العرب إلى اليهود وخططهم الاجرامية في النصف الأول من هذا القرن .



من المكتبة



محمد أبو المعاطي أبو النجا والوان من شخصياته

البلد الدين وحيد

- ١ -

بالرغم من أن الريف هو الذي يشكل غالبية الجماهير المصرية ، إلا أنه لا ينعكس بهذا القدر في اهتمامات الأدباء والفنانين ومن ثم في إنتاجهم . . مع أن أكثر هؤلاء الأدباء والفنانين من أبناء الفلاحين . والسبب الأول هو « تفرنج » هؤلاء الأبناء الذين نزحوا من القرى والكفور والمدن الصغيرة إلى القاهرة ، وقطع أغلبهم العلاقات بينه وبين بيئته الأولى . وعندما يكتب بعضهم عن القرية ، يشر القارئ بوضوح أن كاتبه يجر ذكريات قديمة بعد بها العهد وكادت تدخل في عالم الضباب . والبعض الآخر من هؤلاء الأدباء يكتب من عل ، وهي بالتأكيد نتيجة للعقد التي تفاعلت في كيان سيادته ، بعد أن عرف الشهرة والمنصب الكبير والتكليف . . وهو الذي أمضى طفولته وصباه يسبح في الطين ومياه الترع ! . وتبقى قلة قليلة أصيلة هي التي تبقى على جذورها في الأرض الخضراء ، ترعاها

ولا تقطعها ، تتشرب دائماً من روحها بوجد ، تزور الأهل وترحب بمقدمهم ولا تتأفف من مجيئهم . . من هذه القلة . . محمد أبو المعاطي أبو النجا ، الذي نعرض لأكثر من لون من شخصيات قصصه القصيرة .

- ٢ -

وأبو النجا في سعيه الدائب إلى أعماق النفس والأشياء ، لا يكتفى بهذا الجهد . . بل يعمل على أن يجد القانون الذي يحكم حركة هذه الأعماق ، إلى حد تبديه في بعض الأحيان كأنه يشكل « النظرية » الرياضية التي يجب ألا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها . . ولو أن الأمر بالطبع ليس كذلك ! ولذلك لأندش أن نجد في كتابات فناننا الرقيق ، كلمات تشير إلى الدوائر والمثلثات والمربعات والخطوط وغيرها . . التي لا تشكل معانيها العمود الفقري فحسب ، بل تتدخل في رؤية شخصيتها للأشياء . في قصة « مقهى

الفردوس » يستشعر بطلها النظرة الثلجية المستديرة التي يرشقها به عدوه ، كما كان وجود هذا العدو يعطيه دائماً هذا الأحساس بأنه أمام دائرة لا يعرف متى تبدأ ومتى تنتهي . « وفي قصة أخرى هي « السائل والمسئول » يقول أحد أبطالها . . « لماذا تسخرون من المعادلات الصعبة ! والحياة كلها معادلة صعبة ، يحدث الموت حين يعجز الجسد عن تحقيق التوازن في داخله ، حين يفشل في تحقيق معادلته الصعبة الخاصة به » .

وعلى أية حال ، فإن وقع هذه المفارقة بين المزاجين الفني والعلمي لا يلبث أن يزول أو يتجاهل ، لأن الحياة تضمها معا . . فتكاملها هو الذي يعطي النبض المعاش ، ويصبح هذا التخطيط معنى إذا عرضت قضية من ثنائيات . في قصة « الزيارة » - نعتد في هذه الدراسة على مجموعة « الوهم والحقيقة » غالباً - تكون عودة أمين إلى القرية للأخذ بيد أسرة صديقه القروي حسين الذي خف عقله ، مجابهة بين أشياء كثيرة ،

عالم المدينة وعالم القرية ، المبادئ والتطبيق ، الفرجة والمعاناة ، الخيال والواقع . ومرة أخرى يلجأ أبو المعاطي أبو النجا إلى أسلوبه المختار ، الذي تكون الشخصية الأولى المستهدفة فيه هي التي تتناول بغير مباشرة ونجى عادة بعد الخطوات الأولى ، مع أن الحديث منذ بداية السطور يشير ويسمى إليها . وهي شخصية عزيزة زوجة الصديق الذي جن وتشرذ في طرقات القرية .

ففي عزيزة تكمن معاني كثيرة - نكتفي ببعضها الواقعي وهو أكثر ثراء مما يمكن أن يستوعب من بعد رمزي - أهمها فسوة المعاناة اليومية التي ترتطم بها ، وهي بلا مسال ولا أهل ومحتاج وهي أم لولد وبنت ، إلى ما تسد به الأفواه الجامعة بجانب تعرضها إلى الأكباد الغليظة والنفسوس الأنانية والعقول المتحجرة . . هذه التي تشوه الحياة وتجعلها صعبة على زوجة نكبت في رجلها ، وهي المرأة التي بلا حول ولا طول .

ومن المفارقات أن هذا المجتمع المدان ، لا ينجل . . . فيتبع ويدين هذه المرأة عندما حاصرها الجوع وظلم الأهل والعم يستغل الطفل في عمله والطفلة في خدمة بيته بلا مقابل . . . ونسيت القرية مأساتها . . . وعندما أبعدت الطفلين عن شقيق أبيهما والحقتهم بعمل يؤجران عليه ويحييهم بلقمة العيش ، ثار العم الحنون . . . وكذلك عندما لم يحن عليها إلا خارج على القانون ، فاستجابت إليه وهي الظمأى إلى لمسة أنسانية . . . ثارت عليها القرية المتأنفة - يناقش أبو النجا هذه القضية أيضاً في عدل آخر هو « الأعرج » - التي تدوس بقدميها الحديدتين على المعدل والصدق والحق مع رفعها لشعاراتها . فلم يعجب هذا المجتمع أن تجد المسكينة الأمن ، ليهاجها ويلعنها وهو الأولى . وتكون قمة ادانته البيغابوية لها . . . ان يتزلف كبار رجاله لجة إلى عزيزة ، ويكتشفون ان لها حقاً في ثراوتهم ، فيقدمون لها زكاة أموالهم . . . ولكننا ندرك أن هذا العمل ليس لوجه الله أو لحق الفقير وتعاطفاً مع آلام الغير . . . بل هو لون من « الأتاوة » تقدم بأسلوب غير مباشر ، خوفاً من صديق عزيزة . . . الفاتك قاطع الطريق .

- ٣ -

وهذا الأسلوب الذي يمكن أن نسميه أسلوب الاختفاء ، الذي يلجأ إليه أبو المعاطى أبو النجا ، وهو يتحدث من خلال شخصية أو شخصيات - عن شخصية أخرى هي الأولى ، يصلح تماماً أيضاً لاسترجاع الذكرى . . . كما فعلت قصة « ذلك الشتاء » ، وهي تبث من الماضي السحيق . . . الصبي الذي كانه بطل القصة ، التي تعالج لحظة انسانية شديدة العمق . . . من هذه اللحظات النادرة التي نلتقي بها أحياناً على غير ارادة منا ومن حواسنا القاصرة ، التي لا قبل لها بفهم الكثير من لغات الكون والوجود . وساعدت الطبيعة في جوها الشتائي الرمادي المقبض في

الريف . . . التلميذ ابن السادسة عشرة المسافر في سيارة قديمة مكتظة بالركاب في طريقها إلى عاصمة الأقليم ، محملاً « بزواته » الأسبوعية ، من مشاعر لا هوية لها تهبط على النفس فتفجر في الأغوار أحزاناً لا نهائية تخاطب أشياء وراء الواقع تحيط بالروح ولكنها لا ترى بوضوح ، ومع ذلك فالأحاسيس بها قوى وعارم وقاس في نفس الوقت . . . وكأن الأرض تستعيد في هذه اللحظة سلطتها على ابنها الانسان . ويكون الموت وذكره وتوقع حدوثه الفجائي عن طريق سقوط السيارة المحملة بأضعاف حولتها في التربة المجاورة ، هو الباعث الذي يزيد الأحاسيس الغامض ثقلاً والحاحاً .

وكان الصبي وهو يدرك أن الطبيعة في حالة أقرب إلى الجهر بمكنونها في هذه اللحظات التي تبدو له نابضة بالتوتر الخفى ، يحاول عبثاً التماس اللغة التي يخاطبها بها ولا تساعد فيها حواسه الخمس . . . انه يفهمها ويستجيب بكليته لها ويقترب منها ويهفو إلى الاندماج فيها تماماً ، ولكن عجزه عن مخاطبتها وأشعارها أنه تلقى اشاراتها ، يشارك في استلامه لريح الموت التي يظنها تأتي من بعيد . . .

وسواء أكان وأصلاً أو غير واصل ، واعياً أو غير واع ، اتصل بجوهر الأشياء أو لم يفعل أو يستطع . . . فان السيارة لم تفرق أو تصطدم بشجرة وواصلت رحلتها بسلام « ولقي رعب مرح مستبد ، انه أنا ذلك الوجود القوي الذي لم يكن بمقدورى أن أبلغ مداه إلا من خلال لحظة يبلغ فيها كل شيء غايته . . . وظل نبض هذه اللحظات باقياً في أعماق صاحبها لا يتزحج أو يخفت .

ولعل من أهم ما قدم قاصنا في تصويره للشخصية ، إن جعل الألم جزءاً من معاناة بطله لسيطرة الطبيعة . . . وهو بهذا الشكل يتفق تماماً مع طبيعة « أبو النجا » ذاته . يشير أحد رواة قصصه إلى عاطفته وهي في الواقع عاطفة فنائنا نفسه ، فيقول « إنها تنطوى على الشفق والتأمل والحزن والخوف » . لم يكن في السيارة الريفية موضعاً لقدم ، حقيقة لا مجازاً ، فكل مساحة أو حجم فيها خاص بالكتلة البشرية ، ولذا فقد تعرضت قدم صاحبنا لثقل جانب من هذه الكتلة . . . « كانت آلام قدمي قد أصبحت جزءاً من ذلك الألم الشامل الذي بدأ حزني يتحول إليه . . . أجل فحين تتراكم الأحزان ، حين

تجىء من هنا ومن هناك بأسرع ما تستطيع أن تراها أو تفكر فيها واحدة واحدة . . . فأنا تصبغ الماء . . . الماء يوشك بدوره أن يصبغ جزءاً منك ، مألوفاً وطبيعياً ، وكأنه لا سبيل هناك للتخلص منه ، وربما لا جدوى ولا ضرورة ، الماء يريد أن يقنعك بنفسه وبوجوده وبطبيعته حتى لا تفكر مجرد تفكير في ضرورة مقاومته . . . الماء تشعر إذا أردت أن تقاومه بأنك سوف تقاوم كل ذرة في جسدك ونفسك لأنه يتدخل في لحظات كل جزء منك ويسرى فيه مع الدم والأفكار والمشاعر .

وتجربة ثانية في داخل هذا الإطار المتصل بجوهر الوجود ، يكون بطلها شخصية أخرى لفناننا ، هو العريف أحمد المتخرج من قسم الفلسفة والمجنّد في الجيش والذي يعيش التمزيق بعد هزيمة ١٩٦٧ ، ويقوم بدور بطولي في إحدى المناورات العسكرية . يقول أحمد وهو ليس بعيداً في تركيبه عن بطلنا الأول . . .

« الحقيقة هي ما نفعله حين نواجه الموت » .

وإلى عالم الطفولة الممتزج بعالم الكبار في اهتاف الشخصية الواحدة ، الذي تقدمه الذكرى وإبتعاث اللحظات القديمة . . . يهفو أبو المعاطى أبو النجا وتحوم مشاعره . . . ويلاحظ القارئ أن أكثر قصصه التي تتناول هذا الجانب ، تنجذب إلى الطبيعة بالذات بشكل مميز . ولعل هذا يرجع إلى شيئين ، الأول نشأة فنائنا في القرية ، والثاني مزاجه التأمل - في قصة « الزوال » يعالج أدبيته تجرّبتين في حياة الصغير ، . . . تلامزتا في زمن متقارب اندمجتا ساعة الخطر . . . لأن جوهرهما واحد . لما يعرف طفلنا وهو بين جدران الكتاب ، معنى كلمة الزوال حتى أخذ به وتطلع إلى أن يجد نفسه بلا ظل على الأرض والشمس ساطعة وفي سمت الرأس ساعة الظهر ! كان يقف في الشمس قبل انطباق الظل على الجسم بمدة حتى يقع

« القاهرة »

صوت القاهرة الثقافي

أعدادها دائماً متميزة

هذا الحدث .. وفي كل مرة كانت رأسه تسخن ويوشك على السقوط قبل أن تحيى هذه اللحظة تماماً ، ومع ذلك استمر في مزاوله التجربة . وكان يفعل بأصرار لأنه وجد نفسه فيها ، ولعله وجد القدرة .

ولكن عندما تكرر ضعفه وأوقف هذه الهواية التي لم تجذب غيره ، لم يكن هذا يعني أن عشقه لها قد تبدد .. بل أنه قد تضاعف .. فالعين بصيرة واليد قصيرة . والحرمان يزيد الهوى اشتعالاً .

وكانت الرغبة الأخرى التي يريد تحقيقها ، هي السباحة .. كان العوم يسحره تماماً ، وحركة الجسم في الماء في ضرباته واندفاعه بين الأمواج تكاد تفقده الرشد ، ومع ذلك فلم يملك الإذعان .. لأن أوامر أمه ونواهيها كانت لها الغلبة . وفي يوم لم يستطع أن يقاوم ، ولحت تأثير الزملاء في تعليمه السباحة ، قذف بنفسه في الماء .. وكان سحر العوم كما بداله في منتصف النهر وليس بالقرب من شاطئ الضحل . وغاص وبلغت قدمه القاع ، وفي محاولة الفريق الصعود إلى السطح .. أدرك أنه يواجه في ساعة الموت هذه سرّاً من أسرار الوجود .. ولم تكن هذه اللحظة تفقد شموها الغريب إلا في المرات التي أقفز فيها إلى سطح المياه لأبصر جزءاً صغيراً مما أراه حين أغوص ، لحظة واحدة رائعة وخفيفة كأنها لحظة الزوال ، ولكنها لم تهرب مني هذه المرة !

ومع بشاعة التجربة التي واجهها الصغير والذي عرف فيها الموت ، فقد عرف فيها أيضاً الحقيقة ولذلك كانت هذه اللحظات على قسوتها ، عالماً بمدى دائماً بالطمأنينة والمعرفة .. إذ أدرك بعض ما يحيط به من أسرار .. وهو أيضاً عشق الطبيعة في قمتها الخطرة .. الجميلة !

- ٤ -

لسنا في حاجة مع الأصالة إلى أن نخدعنا أهل الثروة ، وندخل في المتساهلات التي يفرضها

استعراض العضلات أو التعمير والتي يذكر فيها الشكل والمضمون والجديد والقديم والرجعي والتقدمي .. لتفوت علينا القضية الأساسية وجوهر العمل الأدبي وروح الفنان نفسه . وهكذا ما يكاد قاص أصيل مثل أبو المصايطر أبو النجما ، يتناول موضوعاً بمدى البعض قد فات أوانه وهو الحب .. حتى ننسى ما يقال عن تقليدية موضوعات وحداثه أشياء ، ونتنفس نبض هذا العالم الحى الذى يعرضه أديبنا . في قصة « الوهم والحقيقة » يعالج فناناً شخصية زوجة هاشقة ، تحب غير زوجها ، أو هكذا يشك الزوج !

والقارىء في الحقيقة إن ساورته الظنون هو الآخر ، فهو لا يتوقف طويلاً عند حقيقة هذا الشك من عدمه لأن التحليل البارح لتكوين العشق ، يجذب كل الانتباه . وأول الأشياء التي تلفت إلى التعرض للهوى والتمكن منه ، هو ما يخلق بالعين من تغير ونظرها من تلوين ، فالحب كما يقال تفضحه عيونه . يصور قاصنا ما شاء الحب في النفس وظهر على صفحة الوجه في أكثر أجزائه أحساساً .. فيقول .. « نظرة المحب لا تحطتها العين ، إنها نظرة قريرة هائلة ، وهناؤها أت من هناك من الأعماق .. النظرة التي تمسح أحداق العيون بالفرح ، والتي تومض ومضاً خفيفاً ولكنه دائم كومض النجوم ، تلك النظرة التي تحيل العينين إلى تبين دائمين يرويان ملامح الوجه كله بذلك الرضا العذب وبمسحة من الحلم لا يختلف بين النهار والليل .. هذه النظرة تبقى دائماً رغم تغير الظروف والأسباب .. تغسل الأحزان والمتاعب والمشكلات وتجاوزها أحياناً وكأنا لا نراها ، تقفز فوقها كمصفور يتخطى الأعشاب والمستنقعات ، وتلتبس الأفراح والمباهج ، تلتقطها كما يلتقط العصفور الحبات الغائرة في قلب التراب والخصى تلتصقها كأنها لتبرر نفسها ، وكما تلتصق الشعلة

أنفاس الهواء لتبقى مشتملة دائماً !

وهذا الملمح الذي يظهر على السطح ، أبعد غوراً من الجلد الخارجى ، لأنه أصلاً يعكس ما في الأعماق التي منها سحر ساحر . ولأن الحب في خلبيته الأولى ليس جوداً بل حركة نابضة بالحياة المتدفقة ، فهو لا يتخذ شكلاً أو مستوى واحداً .. بل يتخلق بدقات القلب نفسها التي تترجم ما يعتور صاحبها في الجسم والنفس والروح . يصف أبو النجما اللحظات المختلفة التي تمر على المرأة العاشقة .. فيكتب : أنها أحياناً تتألق وترنم وترقص وكأن ثمة لحناً مجهولاً تستقبل وحدها أنغامه الشجية ، وأحياناً تشرد وتجو كأنها تطارد النغم الشجي المارب أو تخشى أن يسمعه أحد ، فهي تنكسر عليه وتكاد تغلق دونه أبوابها الرقيقة التي كانت مشرعة وأحياناً يلفها قلق حزين فتصبح أو تسمى مقروحة هامة ليوم أو أيام يعود بعدها الصفاء والضياء ، ولكنها لا تفقد أبداً مسحة الحلم الجميل السريق الذي يغلف الأسى والفرح معاً .

والحب يملك حينها يقع أن يفرق بين الحياة التي سبقته والحياة التي لحقت . فهو يجعل الأولى مهما كانت أهميتها .. على هامش الثانية ، ويكفى أنه يفرض على صاحبه بلا تفكير أن يستحضر الطرف الآخر على الدوام ، فيكون له وجوده المستمر وشخصه غائب . والحب يضيف على صاحبه حيوية متدفقة ، يجعل كل شيء فيه وحوله يتجدد ويتأنق ويلمع .. لا تسمع الدنيا من الفرح ، يبلغ به التفاؤل غايته ، وتكون أضال علامات طريقه التي لا يتوسل إليها بتخطيط بل تأتي عفواً ، هي الأغنيات الهامة التي يترنم بها اللسان .. وكذلك كانت تفعل الزوجة .

وهناك أيضاً الخفة التي يحسها العاشق في جسده ، فيتجرك كالفراشة « بسرعة وبخفة لا يتطلبها شيء » . ويتحول أبو

النجا في مجال تصوير الحب إلى شاعر يهيم في أحاسيس الهوى الرقيقة الصاخبة التي تسبح في الأجواء العليا ، وهي تمشى في نفس الوقت على قدمين ! . ويعطى عمق تناوله مع أنفاس الأفق أمام هيمان الغرام العذب .. تقييد أحلامه أيضاً حتى لا ينقلت العيار وينسى صاحبه أنه يعيش على الأرض ! وهذا الزوج بين الواقع المادى والعاطفة الجياشة الوهمي ، يعطى للمعالجة طعماً خاصاً لا يمكن تلخيصه أو نقله . ولذا لا يملك السدراس في هذا الموضوع إلا الأكثار من الاستشهاد مضطراً !

« زوجتي لها ضحكات المحيين ، وهي ضحكات صادرة من القلب تلتهمس أو هي الأسباب لتصدر في قوة ونقاء ، وحين تنتهي الأسباب تبقى هي قوية وصداقة تخلق أسباب بقائها خلقاً ، وترعاها كما ترعى أم مقتدرة وحيدة ، زوجتي لها سعادة المحيين ، وهي سعادة أبة راسخة ذات كبرياء ، وذات مسام كالفلين يمتص كل شيء ، ويفيض على كل شيء وكل واحد ، لا شيء يمكن أن يتهدد قدرها على الأخذ والعطاء ، لا شيء سوى حزنها الخاص ، وهو حزن مثلها مجهول المصادر ، لا أحد يمكنه أن يعتذر له أو عنه وحين يجيء ، يتفجع بالأمراض النسائية المجهولة والمعلومة وبالأحلام والرؤى ، لا شيء يفضحه سوى ذبول العيون ، ومسامات الأرق ، وكميات الطعام الناقصة ، والحكايا التي تروى باقتضاب عن مشكلات في العمل ومضايقات في الطريق .. »

وبهذه الملامح الأساسية التي تحلل بها عاطفة الحب ، جسد محمد أبو المعاطي أبو النجما .. شخصية العاشقة التي لم تظهر على مسرح الأحداث ، إلا من خلال التناول غير المباشر في حديث الزوج عن زوجة .. إلى الدرجة التي تجعل من قصة « الوهم والحقيقة » أحد الأعمال البارزة في قصة أديبنا .

الحنان الصيفي قصص: أحمد الشيخ

محمد السيد عياد

« إننا في زمان يخل فيه
الأخ على أخيه بمساعدة لا ترد ،
أوحى زيارة خالصة لوجه
الله » .
ويقول :

« إننا نعيش زمان الأفراد
الدائر كل منهم في فلك حياته » .
وإلى جوار هذا نجد ظل
الأزمة المالية يلف كل شيء ،
ولذلك تصبح الهجرة هي باب
الخلاص ، هي أمل الأعزب إذا
أراد أن يتزوج ، وحلم من
يتداسى بيته للسقوط إذا أراد أن
يعيد بناء بيته ، وأمنية المدين إذا
أراد أن يسدد دينه ، وهذا هو
جوهر قصة « كلاب السيجة »
التي يقدم فيها كاتبنا أحد أبناء
قريته من حملة القرآن ، ذوى
الأصل العريق ، بعد أن دارت
به الدنيا وأصبح غير قادر على
إصلاح داره ، أو الزواج رغم
اقترابه من الأربعين ، فراح
الجميع يحلمون له السفر كي يغير
واقعه .

وإذا كان بطل القصة السابقة
قد رفض السفر فإن بطل « الحنان
الصيفي » سافر بالفعل ، إلا أنه
حين عاد لم يكن هو هو . إذ
أصبح فريسة للتناقض : يجب
بلده ويرفض ما يلقاه بها من

الفن رؤية ، وتشكيل فني
لهذه الرؤية . وبقدر نضج
الرؤية وقدره الكاتب على
تشكيلها يتميز عن غيره . وأحد
الشيخ في ضوء هذا المعيار هو
أحد كتاب القصة القصيرة
المتميزين في مصر ، ومجموعاته
الأربع السابقة شواهد على هذا ،
ومجموعته الأخيرة « الحنان
الصيفي » تأكيد جديد لهذه
الشواهد ، لذا سنقوم في
الصفحات القادمة بمحاولة
للتعرف على ملامح هذا التميز في
هذه المجموعة دون أن نغفل طبعاً
ما قد نقابله من هنات .

والرؤية عند أحمد الشيخ
ترتبط بمصر إلى أبعد الحدود .
ونشعر في هذه المجموعة - كما
نشعر في أعمال الكاتب
السابقة - أنه يحاول أن يضع يده
على قلب الوطن ليعرف
أوجاعه . ويتفجر الوجد في
مجموعتنا من قسوة الواقع ، يقول
بطل قصة الزائرة :

« إن البلد انقلب ميزاتها ،
وان عالياً أصبح واطيها ،
وواطيا صار عالياً » ويقول :

مصاعب ، يريد البقاء بها وفي
الوقت نفسه يتمرد عليها ويريد
العودة للخارج مرة أخرى .
يجب أهل بلده ويشعر بالحنين
إليهم وفي نفس الوقت يراهم
مجموعة من الخطأ فين والكسالى
العاجزين عن تحقيق أنفسهم .
يجب أمه وأخوته لكنه يرى أنهم
يطعمون في ماله . . . أى أن
الهجرة شطرت صاحبها
شطرين ، وجعلته فريسة
للتمزق ، وبدلاً من أن تكون
سبيل خلاصه أصبحت سر
عذابه .

ومن مساوىء الهجرة في نظر
كاتبنا أنها تقلب موازين الإنسان
الذي لم يهاجر أيضاً ، إذ تشعره
بالتقص بالنسبة لإخوانه
العائدين . وتثير في نفسه التطلع
لأن يكون مثلهم وتجبره على
التظاهر في حضرتهم بتساويه
معهم ، مما يجعل الأمر أشبه
بالمرض النفسي ، وهذا
ما يصوره أحمد الشيخ في قصة
« وليمتان » ، حيث نرى بطله
القصة « نادرة » في لحظات
مواجهة بين وضعها القاسي وبين
وضع صديق زوجها الذي عاد
حديثاً من الخارج . لقد اشعرتها
المواجهة بنقص حاد فراح
تموض هذا الشعور بالتمعالي
المصطنع ، لكنها حين عادت مع
زوجها وصديقه إلى منزلها ،
وانكشفت حقيقتها ، لم تجد كلمة
تقولها ، وأصبح الصمت أبلغ
من أى حديث .

وإذا كان كاتبنا في القصص
الماضية يضع يده على موضع
الألم ، فإنه في قصة « ابتلاع »
يحاول الوصول إلى الحل . والحل
عنده يبدأ من الأسرة ، ومن
التربية .

ينطلق أحد في هذه القصة من
حادث يبدو عابراً في حياة إحدى
الأسر ، وهو أن طفلاً كبيراً
يستولى على رضعات شقيقته
الصغرى من اللبن الصناعي ،
ثم يربط بين هذا الحادث البسيط
وبينسبب شقيق البطل لمرات
السلطان ، وبين مهب بعض
أصحاب المشروعات لأموال
البلد ، وكأنه يقول إن بداية

الحلل والذهب تبدأ أثناء عملية
التنشئة الأسرية ، وإن علينا إذا
أردنا الإصلاح أن نبدأ من
الأسرة ، بإصلاح العملية
التربوية .

وإلى جانب هذا ألم الوطني
الذي يحمله أحمد الشيخ على
ظهره يبرز عالم القرية الأثير
لديه ، فتجد أولاد عوف والآد
شلبى الذين خصص لهم من قبل
روايتين (طبعت إحداها ،
والثانية لم تطبع بعد) كما خصص
لهم العديد من القصص القصيرة
في أكثر من مجموعة .

في قصة « المحروس الثاني »
مثلاً نرى مدى العداء بين أولاد
عوف وأولاد شلبى ، حتى أن
عميد أولاد عوف يطرد ابنه
الكبير من داره لأنه سمع أنه
تزوج من بنات الأسرة
الأخرى . أما قصة « الشملولة »
فنرى فيها نموذجاً إنسانياً لامرأة
من أولاد شلبى ، ذات مال
وجمال ، إلا أن الله حرّمها من
الإنجاب .

وهناك قصص أخرى تدور في
فلك هاتين الأسرتين ، مثل :
« كلاب السيجة » و « الزائرة »
و « ابتلاع » والملاحظ أن
الكاتب يقف إلى جوار أولاد
عوف ويعتبر أولاد شلبى
مغتصبين ، كما ينحاز إلى الفرع
الفقر من أولاد عوف ويعتبر
الفرع الغنى منهم مفتصباً مثله .
مثل أولاد شلبى .

وتقف قصة « الفارس »
وحيدة بينقصص المجموعة ،
إذ تدور في جو أقرب إلى عالم
كافكا بما فيه من غرابة وضبابية .

في هذه القصة يحاول المؤلف
أن يخرج من إطار الحديث عن
وطنه وقريته للحديث عن
الإنسان الذي يبحث عن تحقيق
ذاته ، ويؤكد أن على الإنسان
المصري أن يختار بين أن يكون
رقياً وأن يكون كائناً إنسانياً مهماً
كان الثمن . ويتنصر مؤلفنا -
طبعاً - للإنسان .

هذا هو مجمل الرؤية في مجموعة « الحنان الصيفي » نقف عندها قليلاً قبل أن نغضى للحديث عن التشكيل وأول ما نود أيضاً في هذه الوقفة هو صدق انتهاء أحمد الشيخ لوطنه ابتداءً من مجموعته الأولى « دائرة الانحناء » وحتى هذه المجموعة .

الشيء الثاني الذي أود قوله لأحمد الشيخ هو أن الأجزاء الخاصة بأولاد عوف وأولاد شلبي تبدو غريبة إلى حد ما داخل المجموعة ، ونشعر أحياناً أنها أجزاء من عمل روائي أكثر منها قصة قصيرة ، وتبدو الرؤية فيها كأنها بترت من سياق عام ، وقصة المحروس الثاني دليل واضح على هذا ، إذ لا يستطيع القارئ أن يجد ما يريد من حمد الشيخ منها

أما الشيء الثالث فلعله أهم ما يوجه للكاتب . . . لقد حصر أحمد الشيخ نفسه - في رأيي - داخل مساحة ضيقة ، حدودها القصوى هموم الوطن ، ومع تقديرنا الكامل لموقفه من هذه الهموم إلا أننا نرى أن العالم أوسع كثيراً من هذه الهموم ، وأن على كاتبنا أن يبدأ حواراً عاجلاً مع العالم بكل ما فيه من أشجار وزهور وطيور وشروق ومموم إنسانية وقضايا فلسفية . . . الخ .

إن قصة « فارس » يمكن أن تكون بداية طيبة لو قرر أحمد الشيخ أن يوسع عالمه . . فهل تراه يقرر !

ويكسر مؤلفنا المفهوم التقليدي للقصة القصيرة في معظم قصص مجموعته (الحنان الصيفي ، وليمتان ، الشمولولة ، الزائرة ، والمحروس الثاني) .

في هذه القصص لا نجد قصة « الموقف » أو « اللحظة » أو « اللقطة » بل نجد قصصاً تعتمد على الشخصية بالدرجة الأولى ، مهما تعددت المواقف التي تمر بها هذه الشخصية . ولنضرب مثلاً على ذلك بقصة « الشمولولة » .

○ تبدأ القصة بزيارة أخت الزوج « فطور » لبيت شقيقتها ، وقيامها بفحص كل شيء في بيت أخيها : الطيور ، السم ، البهائم ، الغلة . . . الخ . وأثناء الفحص تبدي ملاحظاتها عن أي خلل وكيفية إصلاحه .

○ في المساء يعود الزوج ، يرحب بشقيقتها ، يأمر بالعشاء تتناول الأسرة عشاءها ، ثم تحكي فطور لبنات شقيقتها قصصاً شبة أسطورية عن جدهم الملك الشلبي الذي حكم الدنيا أربعين عاماً ، وعن جدتهم التي اشترت أرض الكفر من أولاد عوف . كما يحكي الشقيق لبناته عن عمته فطور ، ثم ينتهي هذا الجزء بانتهاء زيارة الأخت وقيام شقيقتها بتوصيلها .

○ ونعرف في الجزء التالي من القصة أن هذه الأخت « الشمولولة » تكره خلف البنات ، وأن زوجة الشقيق لم تنجب سواهن ، لذا فإن الشمولولة جعلته يطلقها ويتزوج غيرها ، إلا أن الزوجة الثانية لم تنجب بنتاً أو ولداً ، فعاد الرجل لزوجته الأولى ليربي بناته .

نعرف أيضاً أن هذه الشمولولة لا تنجب ، وأنها دارت على الأطباء والمنجمين ، واستعلمت الوصفات الشعبية ، ومارست الطقوس الخرافية كي تغلب على العقم إلا أنها لم تفعل .

○ في الجزء الأخير من القصة نرى المرأة قد قنعت بما يشبه تبني ابنة أخيها ، وراحت تدللها كإبنة لها تعويضاً لنفسها عن الحرمان من الإنجاب .

إن كم الأحداث هنا أكثر مما تحتمله قصة « الموقف » . وإذا كان منظرنا القصة القصيرة يفرقون بينها وبين الرواية على أساس أن الرواية تتبع النهر من المنبع إلى المصب ، بينما القصة القصيرة تكتفي بدوامة واحدة من دوامات النهر ، فإن أحمد الشيخ في قصصه التي نتحدث عنها كسر هذا المعيار ، وقدم أعمالاً تتأرجح بين القصة القصيرة والرواية من حيث الطبيعة الكمية

للحدث ، وترتب على ذلك أن الزمان والمكان اختلفا عن الزمان والمكان المألوفين في القصص القصيرة ، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن معظم قصص هذه المجموعة ذات حس روائي .

كما ترتب على ذلك أيضاً أن بعض هذه القصص أصبح يحتوى على أجزاء داخله يمكن أن تكون في ذاتها قصصاً قصيرة دون أن تغير فيها أو مع تغييرات طفيفة للغاية . ولعل هذا المقطع الذي نأخذه من قصة « الزائرة » يوضح ما نقول :

« في زحام الأتوبيس كان الولد الفحل بجوارى يزيجني بكوعه المفروس في صدرى بعنف لا أحتمله . كانت يده الخالية تندس في جيب جاره من الناحية الأخرى ، في ذات اللحظة التي استدرت إليه بغرض إفهامه أن كوعه يؤلمني وأنه من الأجدى إبعاده عني . رأيت يده الأخرى تخرج بحافظة جاره من الناحية الأخرى ، وهو في غفلة من أمره ، رأيت الحافظة تتحرك ، وتتأولها يد لا أعرف صاحبها ، تذكرت تلك الحادثة الشهيرة التي حذر فيها رجل في زحمة الترام جاره من لص كان ينحس جيبه ، فما كان من اللص إلا أن استل مديته وأمال بها ضرباً في صدر وجهه من حذر المسروق ، كان مع اللص أعوان لم يحسب حسابهم في لحظة المباغتة ، حاصروه وعوقوا حركته حتى تمكن الضارب من الفرار بينما الترام يجري ، سال الدم وبدا للخلق أن علاج الأمر سيكون سهلاً ، لكن الأمر تعقد يومها . وسقط الرجل قتيلاً وسط جمع حائر وعاجز عن الاستدلال على هوية الفاعل ، أوفرز أي من أعوانه المندسين وسط الزحام ، قلت لنفسى عن غير اقتناع كامل ، إن الأمر لا يعني على أي حال ، وإن على كل واحد في هذه المدينة أن يحرس جيبه ، كانت في جيبى عريضة الدعوى وبضع جنهات تكفيني بالكاد حتى يوم صرف المرتبات ، وضعت يدي على جيب سترى أحرسه ، لكن اللص لم يشأ أن

يتركني في حالي ، امتدت يده من أسفل وشمرت بأنامله تزيج يدي التي تحرس ، التقت نظراتنا في لحظة ، كان يعرف أنني أعرف أنه يعرف أنني أعرف ، لكنه أفلح في نفس اللحظة أن يداري موقفه تماماً ، تقمص ببراعة وجه ضحية حقيقية ، صرخ وهو يلتفت حوالياً مستغيثاً بالزحام بينما يواجهني :

- شيل إيدك يا حرامي بالبن الكلب .

التفت الركاب نحوي بعيون تنهم وتدين ، ربما لأن الولد الفحل كان بارعاً في تمثيل الدور إلى الحد الذي جعلني أتشكك في أمر نفسى ، أقول إنه من الممكن أن يدس لي في أحد جيوب حافظة سلبها قبلاً ليدلل لحظة التفتيش على قيامى بالسرقة ، وجدتي محاصراً بالنظرات واستغاثات الولد الفحل التي تتكرر ، ارتعشت أطرافى وتلعثمت ، فجرئ الولد الفحل من طوقى نحو الباب الخلفى ، كنت أخوف أن تحاصر عصابة الولد الفحل في عرض الطريق ، وربما ذبحون وفروا ، كنت أمسك بقضيب معدني في سقف الأتوبيس قريباً من الباب ، لكننى ودون إرادة محسوبة تراخت راحتي ، وطاوعت اليد القابضة على طوقى ، على خفت من اكتشاف المسلوبين ضياع أشياءهم وربما أمسكوا هم بتلايىي ، ويكون نهاري أسود ، غير أن الأمر جرى على هذا النحو على أي حال ، وجدتي مجروراً أسقط على وجهى فوق أسفلت الشارع بينما السيارة تجري ، داستني أقدام وصفعتني الأرض الخشنة ، وبمساعدة وجهه لم أكن قادراً على تبين تفاصيلها قمت واستندت على الطوار لاكتشف أنني سلبت كرامتي ونقودي وعريضة الدعوى في قضيتي القديمة ، وفقدت أيضاً مقدرتي على لهم ما صار يدور حولي .

إن هذا المقطع الذي اعتذر عن طوله بشكل قصة قصيرة بمعنى الكلمة ، لا تنقصها سوى



جملة واحدة تين مضمون صحيفة الدعوى عند ورود ذكرها لأول مرة ، وفيما عدا ذلك فنحن أمام لحظة مكثفة ، مشحونة بالتوتر ، لها مغزى محدد ، وبها شخصيات واضحة المعالم ، أى تتمتع بكل ما لقصة « اللحظة » من شروط ومواصفات .

والمهم أن وجود أجزاء مستقلة ، أو شبه مستقلة ، بالشكل الذى رأيناه يتكرر أيضاً في المقطع الثانى من « الحنان الصيفى » والمقطعين الآخرين من « الشمولة » . وهذا التكرار يحول الأمر من شئ عارض إلى سمة في هذه المجموعة . وهى سمة تبرز لنا بوضوح اختلاف الأعمال التى نناقشها عن المفهوم التقليدى للقصة القصيرة .

لترك الآن القصص الماضية ولتحدث عن بقية قصص المجموعة وهى : فارس ، كلاب السبيحة ، وابتلاع .

في هذه القصص الثلاث يعود أحمد الشيخ إلى القصة القصيرة بشكلها المألوف ، الذى يصور دوامة واحدة من الهم ، وقصة « ابتلاع » تعطى نموذجاً تطبيقياً طيباً لذلك .

في هذه القصة تيار أساسى ، يستخدم ضمير المخاطب ، ويقوم من خلال حديثه شخص ما للبطل بسرد الحدث الرئيس ابتلاع الطفل لرضعات أخته الصغيرة ، وتنخلل هذا التيار مقاطع أخرى عبارة عن تداعيات في ذهن البطل ، يستدعيها الحديث إلى ذهنه ، وترتبط بابتلاع أخيه لميراثه وميراث أخواته . ومن خلال المزج بين هذين الأسلوبين تكتمل لنا القصة التى تنتهى بنهاية الحوار بين المتكلم والمخاطب . هكذا يثبت أحمد الشيخ قدرته على الكتابة من خلال الشكل المألوف . وكأنه يقول لنا إنه حين كسر هذا الشكل في القصص السابقة إنما كان يجرب ، أو يحاول الوصول لشكل بين القصة القصيرة والرواية . ونحن نحترم المحاولة وإن كنا

نرى أنها لم تستطع أن تصبح رواية أو قصة قصيرة ، بالتحديد في قصص أولاد عوف وأولاد شلى .

بعد هذا الحديث الطويل عن طبيعة الحدث نبدأ حديثاً آخر عن الشخصيات . .

وأهم صفة في معظم شخصيات مجموعتنا هى : الإحباط . . فالشمولة رغم شطارتها لا تنجب ، والشيخ عمران بطل « كلاب السبيحة » لا يجد ما يصلح به بيته أو يساعده على الزواج أو حتى يدخل السعادة على نفسه بعد أن باع أولاد عوف أرضهم للسيد شلى ، وبطل قصة « الزائر » لا يجد النفقة اللازمة لأسرته ويخشى لو توفيت ابنته ألا يجد ثمن الكفن .

وتفقت من هذا الإحباط العام في المجموعة شخصيات قليلة منها : راوى قصة « الحنان الصيفى » الذى قرر بمحض إرادته أن يبقى في مصر ولم تصبه أسوال العائدين أبداً بالشعور بالنقص أو تجعله يتمرد على واقع . ومنها الزوج في قصة « وليمتان » الذى يسافر ولم يفقد توازنه أيضاً .

ومما يجسب لأحمد الشيخ قدرته الهائلة على تقديم شخصيات ، خاصة الشخصيات غير السوية ، مثل البطل العائد من المهجر في « الحنان الصيفى » والزوجة التى اضطربت موازينها أمام ثروة الصديق العائد من المهجر ، وقد تحدثنا من قبل عن هاتين الشخصيتين ، ولن نعيد الحديث عنها مرة أخرى منعاً للملل .

ومن الشخصيات الجيدة أيضاً مجموعة الشخصيات التى قدمها لنا المؤلف في قصة الابتلاع : الطفل الذى يشرب لبن أخته ، الشقيق الذى تهب ميراث البطل ، الزوجة التى لا تريد أن تنظر إلى مسألة شرب الطفل للبن أخته على أنها بداية النهب ، والبطل نفسه الذى يحاول التكيف مع الأوضاع المغلوطة التى يفرضها عليه أخوه تارة

وزوجته تارة أخرى دون أن يقوم بأى فعل أيجابي .

والملاحظ أن أحمد الشيخ قدم هذه الشخصيات جميعاً بما يشبه « ضربات الفرشاة المعبرة » أى أنه لم يقف أمام كل شخصيه ليحكى لنا تفاصيل حياتها ، بل اختار مواقف محدده مرت بها الشخصيات ، وصور هذه المواقف ليكشف لنا أعماق الشخصيات .

وتعتبر شخصية الشمولة من أفضل شخصيات المجموعة وأكثرها عمقاً ، وقد استطاع الكاتب منذ الصفحة الأولى أن يدور بنا في فلك هذه الشخصية ويجيبنا فيها ، ولولا أن هذه الشخصية اكتسبت طابعاً شريراً حين رأيناها تأمر شقيقها أن يطلق زوجته لأنها لا تنجب إلا البنات ، أقول لولا هذا الطابع الشرير الذى جاء غير محدد له لكأنت هذه الشخصية أفضل شخصيات المجموعة وأكثرها إنسانيه .

وقد نجح أحمد في رسم شخصياته في قصة الزائر أيضاً ، ورأينا البطل في معانعه ، وتمزقه ، كما رأينا الزائر الغامضة التى تأتبه حين تشدد به الحاجة ، ثم تصر على إخفاء شخصيتها عنه ، وتجعله يشعر أنها قريبة من البلد دون أن يعرف من هى على وجه التحديد . . لقد أضفى هذا الطابع الغامض على هذه الشخصية سحراً ، إلا أن نهاية القصة جاءت مبهمه فلم يكتمل هذا السحر ، إذ ربط الكاتب بين الزائرة وبين ابن عم له يعيش في المدينة نفسها ولا يبادلها الزيارة ، مما أشعرنا أنها شخصية حقيقية ، بينما كنا منذ البداية نتعاطف معها كشخصية خياليه ، غامضة ، ومحملة بالرمز .

أما بالنسبة لشخصيتى البطلين في قصة « فارس » (أعنى البطل الباحث عن التحقق ، والموظف القديم الذى لا يجد ما يفعله سوى ممارسة الكسل والتأمل في البلاط والنظر إلى لا شئ) .

فقد كان أحمد موفقاً فيها إلى أبعد حد ، ومع أنها غير واقعيتين

إلا أن الكاتب نجح في التعبير عن فكرته من خلالها دون أن نشعر أنها رمزان مجردان يحملان أفكاره . والسر في هذا هو هذا الجو الحى الذى أحاط به الموظف الجديد منذ بداية القصة ، ثم الموقف الأخير لهذا البطل الذى أشعرنا أنه إنسان يدافع عن إنسانيته أمام محاولات تحويله إلى رقم .

وباختصار شديد يمكن القول بأن الكاتب قدم مجموعة من الشخصيات الناضجة ، فيما عدا بعض الهنات التى لا تؤثر في الحكم العام على أحمد الشيخ بأنه كاتب يتمتع بقدرة هائلة على بناء شخصياته وتقديمها بصورة متميزة .

ولا يستطيع الناقد أن يمر على مجموعة « الحنان الصيفى » دون أن يتحدث عن اللغة . . ويلفت النظر في لغة كاتبنا اعتماده على مفردات عامية ذات أصول فصيحة ومن الأمثلة على هذه المفردات : سك (بمعنى أطلق) ، لمه (بمعنى جمعه) ، البرائية (بمعنى الخارجية) ، الفويطة (بمعنى العميقة) ، فى عب (بمعنى تابع لـ) . . والعب لفظة هوائكم ، والمعنى هنا مجازى) .

ويعتمد الكاتب أحياناً أخرى على مفردات عامية محرفة عن أصول فصيحة مثل قوله : تفره (أى تفرزه) والتعبير يستخدم في الريف للدلالة على فحص البيض) ، والمسنده (أى المسنطه) - في المنجد - وهى ما ارتفع من البناء ونظرت منه ، وتدل في الريف على الحجرة الواسعة) ويستخدم أحمد الشيخ في أحيان قليلة مفردات ذات أصل فصيح للدلالة على معانٍ تخالف المعنى الأصلى للكلمة ، كأن يقول عن الطير المذبوح : الزفر ، بينما الزفر في المعجم تفيد « ما يدعم به الشجر » أو كأن يقول : الزلعة ، ويجمعها : الزلع للدلالة نوع من الأوانى المستخدمة في الريف ، بينما هذه الكلمة في المعجم تفيد معنى « الجراحة الفاسدة » .

وأخيراً يستخدم أحمد مفردات لا أظنها عربية أصلاً مثل : برنيه (أى الإنسان الذى يوضع به السمن) ، وزالوع القمح (أى كوم القمح) .

واعتقد أن هذا كله دليل على جرأة أحمد الشيخ ، وأنه لا يتردد فى استخدام الكلمة القادرة على التوصيل أياً كانت هذه الكلمة . وهذه الجرأة مما يحسب لأحمد الشيخ ، خاصة وأن المفردات التى استخدمها كانت أقدر على توصيل المعنى لارتباطها فى أذهاننا بأشياء محدده .

ويلجأ أحمد فى كتاباته إلى الجملة الطويلة بشكل دائم ، وهى - فى رأى - الجملة التى تتناسب مع طبيعة الحدث عنده ، والأسلوب السردى الذى يحتل الصدارة فى كل قصصه . وهذه نموذج للجملة الطويلة ، من قصة « ابتلاع » يسترجع فيه البطل ما حدث بينه وبين أخيه الذى نهب ميراثه :

« وذهبت لحضور حفل زفاف كبرى البنات مكرهاً لأنه لم يكن من المناسب لطبعك التخلي عنها فى يوم فرحتها ، قابلك أمام الغرباء بعبوس الوجه وفتور الكلمات فأجهدت نفسك لتحتفظ بشكل علاقة مألوفة بين شقيقين أحدهما وفد من مدينة يعمل بها والآخر راسخ ومعدود فى درب عائلة تشمخ بالأنوف اعتزازاً بجذورهما الضاربة فى طين الأرض رغم ما يجرى بين أفرادها من انتهاك الحرمات واستلاب الحقوق » .

إن هذا المقتطف الطويل عبارة عن جملتين فقط ، عدد مفردات الأولى ثمان عشرة كلمة ، وعدد كلمات الجملة الثانية أربع وأربعون كلمة ، وهو عدد كبير تماماً بأي مقياس ، لكنه ليس غريباً على أحمد الشيخ الذى يستهويه هذا الأسلوب منذ زمن بعيد ، ونقابه فى كل أعماله .

ويميل كاتبنا فى معظم أعماله إلى استخدام ضمير المتكلم ، وربما كانت الصلة الحميمة بينه

شخصياً وبين أبطاله هى السبب فى ذلك . ولا شك أن هذا يضيف على الأعمال مزيداً من الصدق . ولا أعنى بهذا أن القصص التى يستخدم فيها ضمير الغائب عديمة الصدق ، فهذه القصص أيضاً صادقة ، وتؤكد المفردات المحلية ، وطابع الأحداث الحقيقى ، وطبيعة الشخصيات المتزعة من واقعنا ، تؤكد كل هذه الأشياء على قيمة الصدق فى هذه القصص . . لكنه فى القصص التى تستخدم ضمير المتكلم يضيف مزيداً من الصدق على ما نراه فى القصص التى تستخدم ضمير الغائب .

وتسأرجح لغة الحوار فى مجموعتنا بين العامية والفصحى ، وتسود الفصحى فى ثلاث قصص من قصصنا الثمانية ، بينما تسود العامية فى خمس قصص . والحقيقة أن أحمد كان موفقاً فى الحالتين ، لأن هدفه كان التعبير عما يريد ، فلم يتقعر فى فصحاء من ناحية المفردات أو التراكيب ، كما أنه فى العامية كان وفياً مع الشخصيات والمواقف فجاء الحوار معبراً لا تعميح العامية بل تضيف عليه مزيداً من الصدق .

وعلى أية حال فالحوار لا يحتل مساحة كبيرة فى قصصنا إذ يكتسح السرد أمامه كل شيء ، ويأتى الحوار لبلورة الموقف . فقط من حين لآخر ولا تستثنى من ذلك سوى قصة « الشمولوة » التى يحتل الحوار فيها مكانة بارزة .

نخلص مما سبق إلى أن أحمد الشيخ كاتب له رؤيته ، ورؤيته وثيقة الصلة بقرينه ووطنه ، وأدواته ناضجة ، تدل على عزم ، إلا أنه فى بعض الأعمال لم يكن وفياً للشكل السألف للقصص القصيرة ، أما فى مجال اللغة فإن لغته تدل على جرأة وخصوصية ، ولكل هذه المميزات التى نحدثنا عنها أحمد الشيخ فإننا نحبه ونتمنى له مزيداً من التوفيق فى أعماله القادمة .

أبعد من موسكو ومن واشنطن كتاب : ميخائيل نعيمة

البحث عن نظام كونى جديد ينبع من قلب الانسان

عرض وتحليل : نبيل فرج

من كل ما يكتبها أو يحدها من مطامع وتقاليد ونظم أرضية واهية ، تتناثر مع العدل والرحمة والصدق والجمال والمحبة والغبطة ، وكل ما يجعل الحياة مليئة بالنور والماء والهواء ، جديرة بالإنسان ، وبارادته الخلافة المتسلطة - بكسر اللام المشددة - التى تخضع لها الغربية ، ولا تخضع هى للغريزة ، وتنفلت من أسرار المحسوسات المتغيرة ، الى اللباب الذى لا يتغير ، ومن ظاهري المرات ، الى فعاليات العالم التى لا تتجزأ ، ولا تفنى ، وانما تتواصل بعناصر الإستمرار والتجديد ، أو التوازن والتكامل .

هذا هو الوتر الذى نقر عليه ميخائيل نعيمة ، ودارت حوله معانيه النابعة من نفس بالغة السخاء ، عظيمة الأشواق . أحس ، بعقل الفكر ومزاج الشاعر ، أوجاع الإنسان وآلامه فى ظلمة الجهل ، فأراد له - كما أراد قواد الإنسانية على مدى التاريخ - أن يرقى الى أقصى درجات الترقى ، متحرراً من كل ما يثقل خطاه .

وكتاب « أبعد من موسكو ومن واشنطن » ، الذى نعرض صفحته عن الطبعة الثالثة (دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦) ،

لم يكن ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - ١٩٨٨) مجرد كاتب أو شاعر أو ناقد ارتبط اسمه ، فى النهضة الأدبية الحديثة ، بحركة التجديد التى هزت الأدب العربى فى أوائل هذا القرن ، ولكنه كان صاحب فلسفة طوباوية ، ذات نغمات روحية واضحة ، تقرأ بشغف فى أنحاء العالم ، تطابقت فيها النظرية مع الممارسة ، والكلمة مع الفعل .

ولا سبيل الى معرفة أبعاد هذه الفلسفة ، وتلمس أعمدها وأركانها ، إلا ، بالاطلاع على مؤلفاته كلها ، ما كتب منها بالعربية وما كتب بالانجليزية ، وبصفة خاصة كتابه الأم « مرداد » ، ومراجعة ما أدلى به من أحاديث عبر حياة طويلة حافلة بالابداع ، ظل ممسكاً فيها بالقلم ما يزيد عن نصف قرن ، أو ما يقرب من ثلاثة أرباعه ، منذ بداياته الأدبية فى العقد الأول من هذا القرن ، حتى انقطع عن الكتابة فى السبعينات ، بسبب ارتفاع السن ، وومن الشيخوخة .

وجوهر الرؤية ، أو نواة الاطروحة ، التى وقف ميخائيل نعيمة حياته للتعبير عنها ، فى هذه الفسحة الزمنية التى أناحتها له الأقدار ، بقطة القوى الروحية الهاجعة فى الإنسان ، وانعنائها



عبارة عن رحلة الى الاتحاد السوفيتي ، قام بها ميخائيل نعيمة في صيف ١٩٥٦ بدعوة من اتحاد الكتاب في موسكو ، واستمرت ثلاثة أسابيع .

وحديث ميخائيل نعيمة في الكتاب عن روسيا ، وما استدعاء من حديث مناظر عن أمريكا ، جاء بقصد صرف نظر القراء عن الإيمان بهذين النظامين السياسيين اللذين يقسمان العالم الى معسكرين ، معسكر الشيوعية ومعسكر الرأسمالية ، أي اليسار واليمين ، رغم ان هاتين الدولتين تعمدان في يقينه الأولر غنى ونشاطاً من كل دول الأرض ، وذلك لأنها لا يعدوان أن يكونا موجبتين من أمواج التاريخ الانسان . وعلى الانسانية أن تتطلع الى ما هو أفضل مما تمثله كل موجة .

ولا بد من الإشارة ، في البداية الى أن ميخائيل نعيمة لا يناقش هذين النظامين اعتماداً على ما قرأه أو سمعه عنها ، وإنما بناء على خبرة واقعية حية في الدولتين ، ونتيجة تجربة ثقافية عريضة في كل منهما ، وجهاد روحي ، يعد ، مجتمعا ، مصدرا أساسيا لاتجاهه ، وان اتسمت معالجته لهذا الموضوع ، كما اتسمت سائر كتاباته ، بالنظرة المثالية الميتافيزيقية ، التي تتخطى دائما المكان الذي تنتمي اليه ، والزمان الذي تعاصره .

وإذا كان من الأهمية بمكان بيان ان حديث نعيمة عن النظامين حديث العارف ، فلن يقل أهمية ان نذكر انه تكون روحيا في فترة تاريخية كانت فيها الأمة العربية تسعى الى تأكيد وجودها القومي ، وذلك ببعث التراث القديم ، وفي مرحلة من مراحل تصاعد الشعور بالذات الفردية ، ساعد عليها الاطلاع على الثقافات المختلفة ، وفي مقدمتها الثقافة الغربية ، في اتجاهها الرومانسي ، الذي اتخذ في النقد شكل المنهج التأثري ، وهو منهج لا يخضع إلا لما ينطبع في نفس الناقد من انطباعات ازاء النص ، ويعتمد على قوة تمييزه

الفطرية والمكتسبة ، التي يعبر عنها نعيمة بأسلوب مشرق ، بالغ الدقة ، مع تسليمه بأن ثمة مقاييس أدبية ثابتة ، موضوعية ، فوق الأعصار والأمصار ، تنصل بحاجات نفسية أساسية في الانسان ، وبنور الحقيقة في العالم .

ورفض ميخائيل نعيمة للنظامين يصدر عن إيمان مثالي بأنها يتعدان عن الأشواق الدفينة للانسان ، التي يأتي الى العالم مزودا بها من حيوات سابقة على حياته .

ويجىء هذا الرفض أيضا ضمن رفضه لكل تجارب الماضي ، التي تعتبر مجرد مراحل في طريقنا الشائك ، أو درجة من درجات التحرك البطيء نحو صقل الانسان (في عقيدة النقص) ، وهي ، كإنجاز في مسار التطور ، ناقصة ، أبعد ما تكون عن الكمال ، اذا قيست بما يترجاه من حقيقة يقينية مطلقة ، تكون كاملة ، وشاملة ، ورائعة .

ان الإلهام الحق للانسان ، الذي يدفع بالقافلة البشرية الى الفردوس الأرضي ، لا يكون إلا من داخله ، في اتصاله بالقوة المبدعة ، ومن ترويض قلبه ونفسه بالمعرفة ، بعد أن طال ترويض عقله ، بحثا عن الحقيقة المتجذرة في النفس ، في صفاء الفطرة ونقاها .

هذه الحقيقة لا يراها ميخائيل نعيمة في مدن الغرب ، بجلبتها ومفاسدها ومعاملها وسياساتها وكوارثها التي تحتاج الأرض على شفرة السيف ، بينما تترامى له ، ساطعة الوضوح ، في قطعة تراب طاهرة ، يحرقها انسان بيد طاهرة ، وتسقيها غمامة طاهرة ، حتى تعود بالسنايل ، دون أن يكون هذا الانسان عبدا لأحد ، ودون أن يتعرض لجشع مستمر ، أو لصومعية تاجر .

وبذلك تعلو قيمة التراب على قيمة الذهب .

ولا أود أن يفهم من هذا الكلام ان ميخائيل نعيمة يرفض

المدنية على اطلاقها ، أو انه من دعاء العودة الى الطبيعة في الغابات والكهوف ، وإلا نعمت بالتخلف ، وما أبعد عنه ، اذ انه كان يرى في أصنام المدينيات ما هو صالح وجميل ، وما يمكن التمتع بملذاته ، كالطبيعة سواء بسواء . ويؤكد في كتابه أن المدينيات والحضارات ان هي إلا سجلات للانتصار على الجهل .

وفي ضوء هذه الفلسفة الكلية التي تنهض على قيم انسانية بعيدة القرار ، تستهدف الانسان الكل بصفته « بذرا الهيا » ، وتتطابق فيها الارادة البشرية مع ارادة الكون ، ليس غريبا أن ينظر ميخائيل نعيمة الى الرأسمالية - من جملة ما كتبه عنها - كشر صراح ، لأن قيمة الشيء تتوقف في عيارها على مدى نفعه ، وبالتفاوت الطبقي يمكن لانسان واحد أن تكون له حصة ألف انسان في ثروة البشرية ، ولألف انسان ألا تكون لهم حصة واحدة .

وباستبعاد من يملك لمن لا يملك ، في النظام الرأسمالي ، أو تحكم فئة قليلة في أرزاق الكثرة ، وانحرافها بالتالي في تيار الكسب ، لا تبغى سوى « الفلس العظمى » ، يتنفي العدل ، وتتفى الحرية بمعنى الكرامة .

وليس غريبا كذلك أن يطالب ميخائيل نعيمة في نفس الوقت ، تحت تأثير عدائه الشديد للمذهبية التي يراها ضيقة ، بطرح النظام الشيوعي بماديته ، لأنه يستهدف طبقة أو قومية أو أمه ، ونعيمة يتحرك في فلك الانسانية كلها ، ولأن هذا النظام لا يحفل بالقلب والروح ، على حين انه « ليس بالخير وحده يحيا الانسان » .

أضف الى ذلك ما هو معروف في النظام الشيوعي من الضغط على الشعب ، والزام الكتاب قسر ارادتهم ، والفكر عند نعيمة فعل حرية ، رسالته الحقيقية بناء عوالم جديدة أرحب وأجمل من عالمنا .

ولكن علينا أن نتحرز دائما ونذكر ان نعيمة ، في المقارنة بين

الرأسمالية والشيوعية ، لايساوى بينهما ، لأن الكثير من أفكاره الانسانية تلتقي مع اليسار بعامة ، وهو لا يرفض المادية جملة وتفصيلا ، مهما أعلن ، ومهما غلب السطابع الروحي على الفلسفات والأديان التي قرأها وتأثر بها ، من تراث الشرق الآسيوي ، والمسيحية ، وعصر النهضة ، والصوفية الاسلامية .

ذلك ان الجوع - بحد قوله - جريمة كبرى لا تغفر . وخيرات الأرض عنده حق للجميع ، تتوزع بالقسط ، لا يستأثر بها أحد دون أحد ، ولا تستغل الأقلية الأكثرية .

وعلى نفس القياس الوعي ، والمعرفة إنه يرفض ، فقط ، المادية التي تعبد الجسد وتهمل الروح ، وترى العقل على حساب القلب ، وتحجب وجه الله بنقاب كثيف .

وكما يرفض هذه المادية ، يرفض أيضا طقوس وشعائر العبادة المفروضة في المعابد ، لانه يريد الله في القلب ، والسدين شعور متطور أبدا ، قبل أن يكون عقيدة متحجرة .

إن النظام الكوني الذي ينشده ميخائيل نعيمة ، متجاوزا به موسكو وواشنطن ، نظام يتسامى على القوميات ، وتتعاون في بنائه العقول والقلوب والأرادات البشرية ، حتى تطاوع نظام الكون ، متغلبة على الجهل ، باعتباره أكبر علل الشرق وأهم قضايا العالم ، لأن الجهل وحده هو الذي يقبل أن يكون على الأرض غنى وفقير ، ظالم ومظلوم ، بل مريض ، وموت .

والغلب على الجهل ، بهذا المفهوم العريض ، يعني بلوغ المعرفة . والمعرفة ، في مصطلح نعيمة ، هي الحرية التي تصبح فيها الارادة الانسانية فوق كل ارادة ، ومنسجمة مع الارادة الكونية .

وأسلحة هذه المعرفة هي : العقل ، والقلب ، والخيال ◆



د. ماهر شفيق فريد

صمويل بيكيت

وإلى جانب هذه القصائد يحوى الملحق عدداً من الموضوعات المختلفة : عن يوميات الأديب الأمريكي إمرسن ، وعن أديب أمريكي آخر هو جورقيدال ، وعن موسيقى بنيامين برين ومايكل تيت ، وعن المؤلف الموسيقى ياتاشك ، وعن الأديب الأيرلندي صمويل بيكيت ، وعن الكاتب المسرحي الفرنسي مولير ، وعن مذهب المتعة في الفلسفة الانجليزية خلال القرن الماضي ، وعن وادي الملوك في مصر ، وعن سياسة جنوب أفريقيا ، وعن موضوعات الأدب الأفريقي وأساليبه ، وعن الاقتصاد الانجليزي في العصر الفيكتوري ، وعن فكر عدم التناهي والاستمرار في الفكر القديم والوسيط وسوف نتوقف هنا عند المقالة الخاصة بصمويل بيكيت ، وهي تعرض ثلاثة كتب له عناوينها : « أسى » رؤيتها « أسى » قولها ، ثم نفس الكتاب باللغة الفرنسية ، ثم كتاب عنوانه « ثلاث قطع عارضة » .

مشية في الليل

نبدأ هذه الجولة بـ « ملحق التاييز الأدبي » الصادر في ٢٧ أغسطس حيث نجد أربع قصائد قصيرة للشعراء روى فولر ، ود.ج. إنرايت ، وسامون رى ، وصمويل ميناش . وقصيدة هذا الأخير تدعى « مشية في الليل » ، وهي تتكون من ثمان أبيات يقول فيها الشاعر :

في أعين الغرباء حين ألمحها
في الشارع ليلاً
أرى أكثر مما يلاقى العين
في ضوء النهار

المار الحريص
يلزم حدوده ، ومع ذلك
تكذبه عيناه

فورا ، حين تلتقيان بعيني المرء .





يقول جورج كريبج ،
المحاضر في الأدب الفرنسي
بجامعة سيكس البريطانية وكاتب
المقالة : مع كل عمل جديد
ينشره بكيت ، يجد المرء ما يغريه
بأن يقول : « هذا هو بكيت
الحقيقي في نهاية المطاف . هذا
ما ظلت كل أعماله السابقة
تفرض إليه » . وقد أتاحت لنا
هذه النظرة ، المرة تلو المرة ، أن
نرند بأبصارنا إلى الوراء محاولين
أن نرى التضاريس الحقيقية
لعمله ، وأن نقس أبعاده ، أو -
باختصار - نفرض أيدينا منه .
لكنه لا يلبث أن يطالعنا بعمل
جديد ، ويتعين علينا إعادة
قراءته من جديد ، وما هوذا
يطالعنا بعمل كتبه بالفرنسية ، ثم
ترجمه إلى الإنجليزية . أما من
نهاية هذه الكلمات التي يخرج بها
علينا ؟

إن تصميم قصته الجديدة
المعنونة « أسى » رؤيتها أسىء
قولها ، مزيج من الألفة

والغربة . فهناك راء لا نعرف له
اسماً يتاضل لكي يتابع تفاصيل
حركات ومظهر سيدة عجوز
وحيدة في أيامها الأخيرة ،
أو يتابع - على وجه أدق -
نهايات أيامها . إنها تجلس
أو ترمع أو ترقد ساكنة في كوخها
الظلم أو تتحرك - دون هدى -
في مرمى حجري لكي تزور
قبراً . إن حضورها الأشبه بشبح
تارة ، والذي هو موضوع
ملاحظة متحفظة تارة أخرى ،
يقيم على العمل . ثوب أسود ،
شعر أبيض ، أحجار سوداء
ومظلمة وبضياء ، مراقب ،
مراقب : هذه هي الثنائيات التي
ينسج منها بكيت خيوط قصته ،
وهناك من يسميهم « الأثنى
عشرة » وهم مراقبون يمدون
غامضون يحيطون بكوخ السيدة
العجوز . كما أن هناك اكتشافات
عارضة لبضع أشياء : مفتاح ،
صندوق ، حاجز ، معطف ،
إلى آخره .

ولكن أكثر ما يزعج رؤية
العين الباحثة ، إذ نحدثنا في لفظة
بعد لفظة بكتشافاتها ، هو تفجر
الغضب من قلب الراوي لسبب
لا نعرفه ، وذلك التوتر القائم
بين الرواية وما يرويه .

من شأن هذه الملاحظات أن
تلقى بعض الضوء على المجيء
القصة ومواضع التوكيد فيها ،
ومن الممكن أن نجد فيها ثلاثة
عناصر متصلة - على نحو
معتم - في كل أعمال بكيت :
مفهومه للشيخوخة ، حقل
كلمتي « أنا » و « النفس » ،
ومسألة اللغة . لكن لاح هذان
العنصران الأخيران باعثن على
الخوف ، لما لهما من أبعاد
فلسفية ، فإنه ربما كان مما يقلل
من صعوبة المسألة أن تقارن بين
النص الفرنسي والنص
الإنجليزي لهذا العمل ، حيث
أن المقارنة توضح الكثير من
غوامضه .

ومسألة الشيخوخة من المسائل
الهامة في أعمال بكيت : إن
الاهتمامات الخاصة لأي كاتب
ليست من شأن الناقد ، ولكن
سؤالاً مقلداً يظل يلح علينا ونحن
نسراء يتناول خيوط العجز

والضعف والانحلال على نحو
متسق : لماذا هذا الأصرار على
خيوط الشيخوخة ؟ ربما كان مما
يجيب جزئياً عن هذا السؤال أن
نقول إن الشيخوخة تحميم
لأنواع عديدة من الانفصال :
انفصال الذكرى عن الرغبة ،
والحاضر عن الماضي ، والنفس
عن الآخرين ، والنا عن هناك .
ولكن ثمة مرحلة أخرى من
مراحل العمر نجد فيها نفس
الانقسام ، ومع ذلك قلما يتناولها
بكيت هي مرحلة الطفولة . ففي
الطفولة نجد عواطف الحب
والكره ، كما نجد الوحدة
والحرمان ، والقرب والعزلة .
ومن شأن هذه الخبرات أن
تخلق ، كالشيخوخة تماماً ، عالماً
موحشاً وحيداً لا مهرب منه
إلا بالموت . إن الأطفال
لا يظهرون كثيراً في عالم بكيت ،
وهم حين يظهرون يكونون عادة
شخصيات هامشية .

وليست المسألة هي ما إذا كان
الراوي عند بكيت متقدماً في
السن ، أو صغيراً ، وإنما المهم
هو أن بكيت قد رأى في الأساطير
الراسخة عن الطفولة والمراهقة ،
والرجولة والشيخوخة ، استمارة
ملامحة تحسد انقسام النفس ، إن
كل شيء في عالمه ممكن ومستحيل
في آن واحد . والنفس عنده قد
تكسرت على شكل شذرات ،
لا نرى منها - شأن المراقبين في
هذا العمل - إلا لحاحات ، وإن
تكن لحاحات مهمة . ويؤسّر
الراوي هنا عن اهتمام منجذب
إلى السيلة العجوز وخائف
منها . إنه يكرهها ولكنه
لا يستطيع أن ينساها . يعبر
بكيت عن هذا في نثر ذي حيوية
وابتكار ، يستعصى على
التصنيف . إن الرؤية والأسلوب
عنده كيان واحد متجانس .

الشاعر الإنجليزي جون جراي

كذلك حوى « ملحق التاييز
الأدي » الصادر في ٣٠ سبتمبر
عديداً من المقالات : عن
الفيلسوف الفرنسي الذي رحل
حديثاً عن عالمنا جاك دريدا ،

وهن الصلاقة بين اللغة وعلم
المان والأبولوجيا ، وهن
الأدبية البريطانية فيتاسا كل
وست ، وهن الشاعر الإنجليزي
جون جراي الذي عاش في الفترة
ما بين ١٨٦٦ و ١٩٣٤ ، وهن
كتاب إيرلندا في العصر
الحديث ، وهن حكام إنجلترا في
الفترة من ١٠٦٦ إلى ١٢٧٢ ،
وهن قصص ولیم فوكنر
القصيرة ، وهن الصداقة الأدبية
بين الأدبيين إزرا باوند وفورد
مادوكس فورد ، وهن الرواية
الإنجليزية من بداياتها حتى وفاة
الروائي البولندي المولد ،
الإنجليزي اللغة جوزيف
كونراد ، وهن الصين في أيامنا
هذه ، وهن الاتحاد السوفيتي
وسباق التسليح ، وهن السياسة
السوفيتية في الثمانينيات ، وهن
موقف السوفيت من سياسة
الولايات المتحدة الخارجية ،
وهن الأمم المتحدة ومدى قدرتها
على التحكم في الصراعات
الدولية التي تصل إلى مرحلة
الحرب ، وهن الفنان التشكيلي
بالش ، وهن هتلر وهزروه
لأرض السرايين ، وهن رئيس
الوزراء البريطاني نيفيل
تشميرلين وسياسة التهدة التي
اتبعتها في مواجهة أطماع هتلر ،
وهن الدعاية السينمائية والإذاعية
خلال الحرب العالمية الثانية ،
وهن الأدب الإنجليزي وخلفيته
في الفترة من ١٥٨٠ إلى ١٦٢٥ ،
وهن الشعر الإنجليزي في بلاط
آل ستيورات ، وهن الرق
والحرية في عصر الثورة
الأمريكية على الحكم البريطاني ،
وهن مدينة نيويورك لفائدة
السائح ، وهن ظاهرة الجنون
بكثرة القدم ، فضلاً عن ملحق
بكتب الأطفال ، والجديد في عالم
القصة والشعر . ومن بين هذا
الحصاد الوفير سوف نتوقف عند
المقالة الخاصة بالشاعر جون
جراي ١٨٦٦ - ١٩٣٤ وهو
شاعر لا تكاد ، في عالمنا
العربي ، نعرف عنه شيئاً ، لأنه
من شعراء الطبقة الشامية التي
تقصر عن مكان الفطاحل ،
ولكنها قد استحققت مكاناً ما في
تاريخ الأدب وعلى رف مكتبة
القارئ .

عنون المقالة « استسلام للبساطة » وفيها يمرض كاتبها تيموثي دارش سميت كتاباً جديداً عن هذا الشاعر من تأليف بروكارد سيول عنوانه « حياة جون جراي » . كان جراي من شعراء التسمينات أو المقعد الأخير من القرن التاسع عشر وهي فترة اشتهرت بكونها مرحلة انتقال من شعر العصر الفيكتوري المحافظ إلى شعر القرن العشرين الثائر ، كما اشتهرت بظواهر القلق والتمرد والكتابة ، والصراع بين المعتقدات القديمة ومعطيات العلم الحديث ، وعرفت في تاريخ الأدب بالمدرسة الانحلالية أو المنحلة ، لأن كتابها - وعلى رأسهم أوسكار وايلد وأستاده ولتر باتر - كانوا من دعاة الفن للفن ، ومن المؤمنين بضرورة فصل الإبداع الفني عن كافة الأحكام الخلقية .

يقول تيموثي دارش سميت كاتب المقال : في ١٩٧١ كتب جان ويلسون في « الكتاب السنوي للدراسات الإنجليزية » مقالة يقول فيها إنه لم تكن ثمة حركة انحلالية على الإطلاق ، وإن هذا الاسم من ابتكار خيال النقاد . وقد رأى البعض في رأى ويلسون هذا إفراطاً في التبسيط وتهرباً من مواجهة حقيقة قائمة فعلاً ، ورأى البعض الآخر أنه بدعة أو هرطقة ، وذهبت ثمة ثلاثة من المطلعين على أدب التسمينات إلى أنها مقالة دقيقة تصيب محز الصواب . والرأى عندنا أننا مهما اختلفنا معها في هذه النقطة أو تلك ، فإنها تظل تصويماً جاء في أوانه لبعض الأوهام التي نسجها الزمن حول مجموعة الشعراء والروائيين والنقاد والفنانين التشكيليين ممن حملوا لواء الحركة الانحلالية .

ونحن نجد أن مجموعة جون جراي الشعرية المسماة « نقط فضية » وقد صدرت في ١٨٩٣ تعرضت للوان ممائلة من إساءة الفهم والتمثيل . ويومئذ عنوان المجموعة ، في حد ذاته ، إلى جانب مهم من جوانب الحركة الانحلالية هو ميلها إلى الربط بين

فن الأدب وفن التصوير وفن الموسيقى وغير ذلك من ألوان الفنون . لم تكن التسمينات - رغم كل ما شابها من انحرافات - فترة انحلال أخلاقي على النحو الذي قد يتصوره قارئ وايلدوسونبرن وغيرها من الكتاب الموهوبين سيء السمعة .

ويؤكد بروكارد سيول - وهو رجل دين - في كتابه عن جراي الجانب الروحي من حياة هذا الأخير ، لأنه يستعد للانخراط في سلك المهكوت . لقد ولد جراي في ١٨٦٦ لأب كان صانع عجلات ونجاراً ، وترك المدرسة في سن الثالثة عشر ، واشتغل حرفياً في ترسانة ولتش ، ثم أكمل تعليمه على نحو عصامي وبجهده الخاص ، وتمكن من العمل في السلك الحكومي .

وعندما كان موظفاً كتابياً في وزارة الخارجية البريطانية كان يغنى جماعة الأدباء والفنانين التي تحمل اسم « نادي الناظمين » وجماعة أخرى تحمل اسم « نادي رواد المسرح » . والأرجح أن يكون قد التقى في هذه الأوساط بأوسكار وايلد (وإن يكن قد ظل محتفظاً - في هذه البيئة السرفعية - بلكنته اللندنية العامة) وكون معه صداقة قوية وإن تكن قصيرة الأمد . والأهم من ذلك أنه التقى في هذه الفترة بمن قدر له أن يغدو صديقه الحميم طوال العمر ، وهو مهاجر روسي باريس يدهى أندريه رافالوفتش ، كما بدأ يفكر في أن يغدو من رجال الدين .

ومع مجيء عام ١٨٩٥ كان الاعتقاد بأن في الكهنوت مستقبله قد غلب عليه إلى الحد الذي جعله يغادر لندن في نهاية عام ١٨٩٧ إلى روما لكي يتدرب على واجبات رجل الدين . وما لبث أن رُسم قساً في ١٩٠١ . وقد قضى بقية حياته في مدينة إدنبره باسكتلندا ، في أبرشية فقيرة أولاً ، ثم في أخرى أشد ثراء انتقل إليها صديقه رافالوفتش لكي يعيش على مقربة منه ، وأمسده بالمسال لكي يبني فيها كنيسة . ولا شك في أن جراي قد

فضل أن يشتغل في هذه الأبرشية الأخيرة (وإن كان - إحساناً للحق - لم يتخل قط عن النهوض بواجباته في الأبرشية الأولى الفقيرة) لأنها مكنته من متابعة اهتماماته الأدبية . كان أصدقائه القدامى يجيئون إليه فيها ويلهسون ، وقد كون صداقات جديدة ، وتعرف - بين من تعرف عليهم - على الشاعر جوردون بوتوملي ، ولكن إخلاصه لحياته الروحية لم يتزعزع قط . لقد كان جون كاهناً ممتازاً ، ولم يكن ينسى في كل ما يفعله أنه قس . وكل ما فعله - باعتباره قساً - قد أحسن صنعه .

إن أسلوب شعر جراي ، منذ صدور ديوانه « نقط فضية » ، يعكس التغيرات التي طرأت على مسار حياته ، ولكتنا - حتى في ذلك الديوان - نجد ما يصحح نظرة الناس إلى عقد التسمينات . فبين الأقاصي البرصاء ، والأطفال القلدين - وغير ذلك من مكونات شعر التسمينات - نجد أيضاً إشارة إلى حياة الكهنوت ، والتقوى والبساطة التي قدر لجون جراي فيما بعد أن يعيشها ، وذلك حيث يقول في إحدى قصائده :

وأنا أستسلم لإغراء الأمور البسيطة . .

يعني بذلك أن نفسه عازلة عن البهرج والتكلف ، ميالة إلى حياة الخدمة الروحية والاتضاع ، ومن هنا كان عنوان المقالة التي نعرضها : « استسلام للبساطة » .

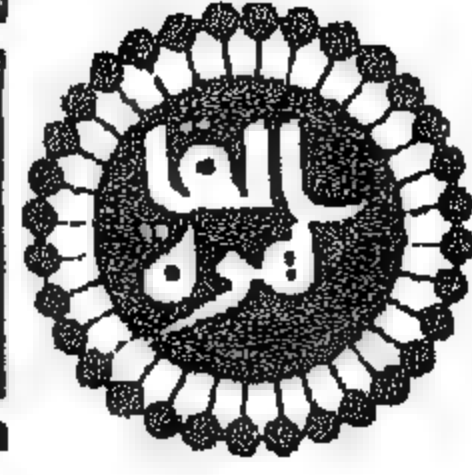
برخت

وندع « ملحق التاييز الأدبي » إلى جريدة « ذي أوبزرفر ريفو » الصادرة في ١٨ سبتمبر حيث نجد مقالة بقلم الشاعر والناقد الإنجليزي المعاصر د. ج . إنرايت عن الأديب الألماني برتولت برخت ، وذلك بمناسبة صدور كتابين جديدين أحدهما يحمل عنوان « برخت : سيرة » من تأليف رونالد هايمان ، والثاني

يحمل عنوان « برتولت برخت : القصص القصير ١٩٢١ - ١٩٤٦ » لثلاثة مترجمين من الألمانية إلى الإنجليزية .

يقول إنرايت : لقد كان برخت بظلمياً بمعنى أن الكون عنده - كما في فلك بطليموس - كان يدور حول ذاته وحاجاته . كانت أناة ميالة إلى تأكيد ذاتها تتطلب من الآخرين أن ينكروا قواهم في سبيلها ، وكان مهتماً بأرائهم لا بمشاعرهم . وعنده أنه لا جدوى من التفكير في العظيمة البشرية تفكيراً حقيقياً منفصلة عن الأوضاع الاجتماعية والطبقية والاقتصادية . لم يكن برخت مفكراً نظرياً كالأسير هملت ، ولا هو قد أريد له أن يكون : لقد كان مفكراً حقيقياً تجريبياً قريباً من الواقع . ومن أقواله الماثورة : « الطعام أولاً ، ثم الأخلاق » . فتوفر الحاجات البشرية الأساسية ساقى عنده على أي بناء فوق من القيم الأخلاقية أو الانجازات الفكرية .

ويضم كتاب « برتولت برخت : القصص القصير » سبعة وثلاثين من أقاصيصه ، ربما كان أهمها الأقصوصة المسماة « سقراط جريجاً » . هنا تنفرس شوكة في قدم الفيلسوف ، وتقعده عن الحرب من الفرس القادمين لغزو بلاده ، فيقوم بالاعيب بهلوانية مستتمة هدفها النجاة بجلده عما يوقع الذعر في قلوب الفرس ويجعلهم يولون عنه الأدبار . وحين يهمن بنوطه بوضع إكليل من الغار حول رأسه ، ظنا منهم أنه قد طرد الغزاة بشجاعته ، يقرر أن يعترف بالحقيقة المخزية لصديقه ألسياديز ، وفي اعترافه هذا تتمثل شجاعته الحقيقية . إنها شجاعة أدبية لا بدنية . هنا يقدم لنا برخت سقراط كما يراه : رجلاً عملياً يقف ضد التفكير التأملي ، ويؤمن بالخشيرة العملية . إن أقاصيص برخت مدخل طيب إلى بقية كتاباته النظرية والقصصية والمسرحية ، على أنها - في مجموعها - لا يبدو أنها كانت تشغل من اهتمامه مكاناً كبيراً



(٦) اللجوء إلى التجريد
(٧) التقليد الفج للتأج
الأجنبي .
(٨) ضعف الأداة الشعرية
وهو سبب ليس وجيهاً لأن هذه
الظاهرة يجب أن يحكم عليها من
خلال المتميزين من الشعراء ،
وشعراء الغموض الذين نعتهم
شعراء متمكنون ، مثل أدونيس
الذي تكشف كتاباته النقدية عن
آفاقها الرحبة بعكس اتجاه
الشعري وهو شبيه بمدرسة
الديوان في رؤياها النقدية
وما تنتج من شعر مع الفارق بين
الأتين ، ومن هنا سنحاول طرح
علاقة الغموض بكل من اللغة ،
والحدائ ، والثقافة ، وهي
مصطلحات ذات علاقات حميمة
فيها بينها .

○ الغموض واللغة :

يقول أدونيس « لا يمكن أن
تخلق ثقافة عربية ثورية إلا بلغة
ثورية » وهو يعنى « بثورية
اللغة » أن تصبح الكلمة ، قوة
إبداع وتغيير ، تضع العرب في
مناخ البحث والتساؤل ،
والتطلع ، لكن الواقع يكشف
عكس هذه المقولة ، فاللغة في
واقعها الاجتماعي أداة اتصال
بين الناس ، لكنها في واقعها
الفني أداة اتصال وتأثير ، فإذا
فقدت اللغة الفنية وظيفة
الاتصال ، فإن وظيفة التأثير
ستلشى ، ومن ثم يفقد العمل
الفني وجوده في وجدان المتلقى .
واللغة الشعرية في القصيدة
الجديدة - كما يرى أحد النقاد
تفارق « مفهوم الوعاء أو الظرف
الذي يحتوى التجربة ، إذ تصبح
التجربة نفسها فعلاً لغوياً يبنى
أثناء عملية الصنع » ، وهذه
اللغة - كما يرى الكاتب - على
الرغم من إيجابيتها ، فإنها من
خلال عملية الإبداع المفتعل لدى
بعضهم ، أدت إلى سلبية التنمية
والإيهام ، ومن هنا يصدم
المتلقى ، فيسقط في الخيرة ،
واضطراب الرؤى .

○ الغموض والحدائ :

كان النزوع إلى الإبداع
جديد ، يخلق في فترات من
التأريخ صعبية في التوصيل ،

الذى ينطلق منه كل متحدث
حول مفهوم الغموض ،
فالغموض صفة تلازم الإبداع
الفنى الأصيل ، لكن هذا
المستوى الفنى الذى دعا إليه عبد
القاهر الجرجاني يتصل بمفهوم
الشعر في تلك المصور ، حيث
كان معظمه يميل نحو الوضوح ،
إذ كان الشعر التقليدى في مفهومه
العام ، رسماً لنسق الوجود كما هو
موجود ، ولم يكن الشاعر يتجاوز
هذا النسق إلا نادراً ، وكان
يواجه بهجوم عنيف إذا خرج عن
هذا النسق الموضوع سلفاً ، كما
حدث في حالات مثل أب
نواس ، وأب تمام ، والمتنبى ، أما
الشعر الجديد في حالة توتر
وتجاوز دائمين بحكم العصر
الذى يحياه . عصر الإكتشافات
والخضارة المدنية الكبرى ،
والبحث عن المجهول . فالشاعر
الجديد كما يقولون « ينظر إلى
الأشياء قبل وقوعها وكأنه يتنبأ بها
ولا يرى الوجود كما هو ، بل كما
ينبئ أن يكون » .

● أسباب الغموض :

ومن ثم كان الموقف الجمالى
مختلفاً ، لأن الموقف الأول يرى
الفن وفق ظروفه التاريخية
تقليداً ، ومحاكاة ، أما الثانى فيراه
حسماً ورؤياً . يهيمن عليه
الإحساس والخيال تحت مظلة
الرؤيا المتوترة للكون والحياة ومن
هنا جاء غموض الشعر الجديد .
بالإضافة لعدة أسباب ذكرها

الباحثون هي :

(١) اعتماد الشاعر على ثقافته
أكثر من تجاربه المباشرة .

(٢) التجريب المستمر بدافع
الحدائ .

(٣) التخلف الثقافى للمتلقى

(٤) ارتداء الرمزية العميقة

خوفاً من سيف الواقع

(٥) التركيز التعبيرى

الشديد .

غموض الشعر الجديد

سالم عباس خدائ

وقبل أن يخوض الكاتب
مباشرة في الإجابة على هذه
الأسئلة طرح عدة محاور وحاول
تفسيرها والإستفادة من مفهومها
ودلالاتها منها :

● مفهوم الغموض :

وهو مفهوم لا يختلف في
جوهره بين النقاد : القديم
والحديث ، فكلاهما يرى أن
اللغة الفنية يجب أن تشع بمسحة
من الغموض ، وكلا الموقفين يميز
بين الغموض الإيجابى والغموض
السلبى . وهذا الوعى الدقيق
لعملية الإبداع الفنى هو الأساس

- تواجه الحركة الشعرية
الجديدة ، تساؤلات عديدة حول
ظاهرة بارزة ، هي صعبية
وصول القصيدة إلى متلقيها ، لما
فيها من غموض سواء أكان
المتلقى ناقد ، أم قارئاً عادياً .
- وفي هذا المقال يحاول
الكاتب سالم عباس خدائ ،
تفسير تلك الظاهرة - من خلال
طرح بعض الأسئلة والإجابات
عليها - منها ما أسباب
الغموض ؟ .. ، وما علاقته
باللغة ، الحدائ ، الثقافة ؟
وما ألوانه في الشعر الجديد ؟ ..

لقد صادف الشعر العربي منذ قديم بشار ، وأبي نؤاس ، وأبي تمام ، والمتنبي ، وهذا الأمر ، ولعلنا نذكر في هذا المجال عبارة أبي تمام المشهورة عندما شئ : لماذا لا نقول ما يفهم ؟ ، لأجاب : لماذا لا تفهمون ما يقال ؟ ، هذه الإجابة تحمل في طياتها أن المبدع مدرك تماماً لما يقوم به ، لكن المتلقي هو الذي لا يحسول تجاوز ذاكرته الشعرية ، والغموض عند أبي تمام كان جزئياً ، يرد في أبيات قليلة ، لا تشكل ظاهرة كلية مثلما تشكل ظاهرة غموض الشعر الجديد ، والحدائق في الشعر كما قال أحد الشعراء الحدائين « هي التوكيد على أولية التعبير ، أعني أن طريقة ، أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها » ، وهذا القول يؤكد على وظيفة الشكل في الشعر دون المضمون ، ولعل هذا التكلف في العناية بشكل الشعر أدى إلى ضيابة المضمون وتشكله المريب ويختلف مفهوم الحدائنة الحقيقي ، الحدائنة المنطلقة من واقعها والمتجاوزة له - ويتم الكاتب - سالم عباس حدادة - هذه التجربة الجديدة بالتأثر بمناخ ضريب ، هو مناخ الشعر الإنجليزى ، والفرنسى ، والأمريكى ، وهي المناخات التي تختلف عن البيئة والحضارة العربية .

○ الغموض والثقافة :

هذه القضية طرفان ، هما المبدع ، والمتلقي ، فالمبدع كما يرى بعض النقاد أنه يعتمد على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ، فهو ذو ثقافة موسوعية ، لا يستمد مادته من التاريخ ، أو من الأعمال الأدبية فحسب ، بل كثيراً ما يستمد من ثقافته العلمية أضعاف ما يستمد من ثقافته الأدبية ، ويتضح ذلك في القصائد التي تعتمد على الأسطورة ، وتجعل المتلقي أمام امتحان صعب ، ونحن هنا لا ننكر أثر الثقافة في الشاعر والشعر ، فلا شعر بغير ثقافة ، لكن بشرط ألا تستخدم هذه

الثقافة على نحو تصبح فيه جداراً أمام المتلقي وتؤدي إلى انفصاله عنها ، لأن الثقافة المؤدية للغموض الشعرى هي تلك الثقافة المتصلة اتصالاً تاماً عن رؤية الواقع على حد تعبير الكاتب - بالإضافة لاستخدام الغموض بالإلزام .

والمتلقى العرب كثيراً ما يتهم من الشعراء الغامضين ، أو النقاد المساندين لهم بقصور ثقافتهم بل بتخلفهم - يقول أحدهم « إن في مقدمة عوامل أزمة القصيدة الجديدة ، هذا التخلف الذي يعاني منه الجمهور العربى ، وجهله من استيعاب شروط الفن والأدب ، لسامية والقهر الاجتماعى والسياسى ، وغياب المؤسسات الاجتماعية والديمقراطية ، قد حكم عليه بأن يظل أسير تخلفه ، وجعله بعيداً عن التفاعل والانفعال مع أى جديد يؤدي إلى تجاوز التخلف الحضارى ومواجهته .

ومن ثم نجد هذه الواسعة بين الشاعر الذى يعتمد على ثقافته والمتلقى التخلف بفعل العوامل السابقة ، والنقد الغامض المواقف للتجربة الجديدة ، لكن يطرح سؤال - في حالة التسليم بتخلف المتلقى العربى ، لماذا يشكو الجمهور العربى من غموض الشعر الحديث ؟ ولماذا غير شاعر كبير مثل أراجون موقفه من الغموض عندما انفصل عن المدرسة السوربالية .

ويجيب الكاتب مقالته بخلاصة مهمة ، يعترف فيها بأن النقد الذى أبدعه شعراء الغموض كان نقداً واعياً في أطروحاته الفنية المختلفة ، لكنه لم يستطع في مجال الإبداع مجاراته ، فليس صحيحاً ما يتكلم عليه التقليديون ، وليس صحيحاً كل ما ينادى به الحدائسون ، والصحيح هو النزوع نحو الجديد من خلال استيعاب الحاضر ، والماضى وتجاوزهما مع مساندة نقدية فعالة .

مجلة العرب - الكويت
عدد فبراير ١٩٨٨

موقف عبد القاهر الجرجاني من قضية المعنى

د . عثمان موائى

يكشف لنا بموضوح عن هذه الحقيقة .

وقد ظهر اهتمام الجرجاني الواضح بهذه القضية ، ومرد هذا الاهتمام هو ارتباط هذه القضية بنظرية النظم التي تناوها في كتابه « دلائل الإعجاز » ، ومؤدى هذه النظرية ، أن بلاغة التعبير اللغوى لا ترجع للفظ وحده ، ولا ترجع كذلك للمعنى وحده ، ولكنها ترجع لاختلاف اللفظ والمعنى ودخولهما في تعبير لغوى واحد ، ويبدو ذلك واضحاً من قوله معقياً على بعض النصوص ، التي ذكرها في هذا الغرض . (فقد اتضح إذن اتصافها لا يدع للشك بحالاً ، أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي الفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن القضية وخلافها ، في ملاءمة معنى اللفظة ، لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ) .

فهو هنا يلفتنا إلى النظر في الكلمة مجردة قبل دخولها السياق

يفتح د . عثمان موائى بحث عن عبد القاهر الجرجاني وموقفه من قضية المعنى بقوله :

« يبدو لي أن أصالة الناقد تقاس من بين ما تقاس به بمدى احساسه بذوق عصره ووعيه تراث أمته الوجداني والعقلي واللغوى وعياً تاماً ، ومقدرته على تمثيل روح العصر وتراث الأمة تمثلاً واضحاً . يضاف إلى ذلك ، بقاء فكره النقدي ، ينبض بالحياة ، ويساير روح العصر ، على تعاقب العصور والأزمان . والتأمل الواحى لتراثنا النقدي عبر تاريخه الطويل ، يدرك حقيقة هامة وهي أن هذا الحكم لا ينطبق إلا على عدد قليل من نقادنا القدماء ، وعبد القاهر الجرجاني في رأي واحد من بين هؤلاء النقاد القلائل الذين يتميز فكرهم النقدي بهذه الزايا ،

ثم يمضى الباحث مؤكداً أن تناوله لموقف الجرجاني من قضية من أهم قضايا النقد الأدبي

اللغوى وهو يرى أن إحساسنا بقيمتها الجمالية قد يختلف من سياق لغوى إلى آخر ، فقد تستعذب الكلمة وتحلو في سياق ، وقد تستهجن الكلمة نفسها أو يقل حسنها في سياق آخر

يستشهد على ذلك بكلمة الأخدع فقد استعملها الصمة القشيري استعمالا حسنا في قوله تلفت نحو الحى حتى وجدتهى وجمعت من الإصفاء ليتا وأخدها

يبدا أن الكلمة نفسها تبدو ثقيلة على النفس في قول ابن تمام يادهر قوم من أخدعيك فقد أضحجت هذا الأنام من غرقك

وعلى أى حال فهذا يؤكد صحة قوله بأن الكلمة لا توصف بالحسن أو القبح من حيث هى لفظ مجرد ، وإنما من اكتسابها صفتها حين تدخل في سياق أو نظم ثم يحضى د . عثمان موالى عارضا لأفكار عبد القاهر الجرجاني ومعارضاته لمعاصريه كالجاحظ ومناقشاته لهم حول فهمهم لنظم الحروف ونظم الكلم .

• كيف ينشأ النظم ؟ وعلى أى عمد ينهض ؟ •

يرى عبد القاهر إن نظم الكلام لا يكتمل بناؤه إلا بتطبيق قواعد النحو التى تعد في رأيه أهم العمد التى ينهض عليها ويتضح هذا من قوله (أعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع ، الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه ، فلا تزيع عنها)

وهو لا يقصد قواعد النحو فى حد ذاتها ، بل الآثار التى تنشأ عن استعمالها ، فقد لاحظ الجرجاني أن الإخبار بالاسم يختلف عن الإخبار بالفعل فالاسم صفة ثابتة بينا الفعل وصف متغير وكذا فإن الإخبار باسم الفاعل أو المفعول يختلف عن الإخبار بالفعل ويستشهد بقول النضر بن جؤية :

لا يآلف الدرهم المضروب صرتنا لكن يمر عليها وهو منطلق فهو يستخدم اسم الفاعل « منطلق » يدل بهذا على لزوم الدرهم حالة واحدة وهى الانطلاق . . فلو وضعنا فعلا مثل « ينطلق » لتغير المعنى ودل هذا على أن الانطلاق ليس صفة ثابتة بل متغيرة كما لاحظ الجرجاني أن تغيير صياغة الجملة المكونة من المبتدأ أو الخبر بالتقديم والتأخير يؤدي إلى تغيير المعنى ، وفى دراسته لظاهرة التقديم والتأخير لاحظ أن تقديم أو تأخير الفعل أو الفاعل أو المفعول به أو الجار والمجرور يؤدي أيضا إلى تغيير المعنى . . فتقديم المفعول فى صيغة الاستفهام ، يختلف عن تأخيره فقولنا مثلا : أخالدا تضرب ، يدل على إنكار وقوع الضرب على خالدا ، لإلزام وقوع الضرب على الإطلاق أما قولنا : أنضرب خالدا ، فيفيد إنكار حدوث الفعل ووقوعه ، سواء على خالدا ، أم على غيره من الناس ، وقد وصل إلى تحديد معاني همزة الاستفهام ، فذكر أنها تأتي للتقرير أو الإنكار أو التوبيخ .

ثم يحضى الباحث د . عثمان موالى موضحا وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني فى تقديم وتأخير المفعول والفاعل والجار والمجرور مستشهدا ببعض الأقوال والأشعار وبأصول .

ولو ضربنا صفحا فى هذا كل ، وعدنا إلى تأمل وجهة نظر عبد القاهر فى نظم الكلام وتفرقه بينه وبين نظم اللفظ لا تضح لنا أن أهم ما يميز نظم الكلام من نظم اللفظ هو كونه صياغة تركيبية لسياق لغوى تتطلب شيئا من التفكير كما أشرنا

• فيم ينصب التفكير هنا ، أى اللفظ ؟ أم فى المعنى ؟ •

يرى اللغويون ، أن التفكير فى تأليف الكلام ونظمه ينصب فى اللفظ ، بينما يرى عبد القاهر أنه ينصب فى المعنى . ويتضح هذا من قوله (. . . ومعلوم أن الفكر

من الإنسان يكون فى أن يخرج عن شيء بشيء ، أو يصف شيئا بشيء أو يضيف شيئا لشيء أو يخرج شيئا من حكم من سبق منه بشيء ، أو يجعل وجود شيء شرطا فى وجود شيء ، وعلى هذا السبيل ؟؟ وهذا كله فكر فى أمور معقولة زائدة على اللفظ)

وإذا كان عبد القاهر يعلى من قيمة المعنى ويفضله على اللفظ فى الصياغة أو النظم فكيف يستقيم هذا والأساس الذى أقام عليه نظريته فى النظم ، وهو ارتباط اللفظ بالمعنى واثلاقيهما معا ؟؟ إن الإجابة على هذا السؤال تقتضينا النظر فى مفهومه للمعنى أو فيما يقصده بالمعنى هنا !

• الذى يقصده بالمعنى •

إن المتأمل لوجهة نظره فى المعنى يتضح له أنه لا يقصد بذلك ما يتبادر إلى الذهن العادى أى الفكرة المجردة أو المضمون المجرد وحيث أن جمال الشيء المصاغ يتفاوت من صياغة إلى أخرى فإن العبرة ليست بموضوع الصياغة ، بل بطريقتها . إن المفاضلة بين تعبير وتعبير تتوقف على حسن الصياغة لا على موضوعها ، أو معناها المجرد . فأنت لا تصل إلى الغرض من المعنى بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه ، الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ثم تجد لذلك دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكتابة والاستعارة والتشثيل وعلى أى حال فبعد القاهر لم يقتصر فى تناوله لقضية معنى المعنى على هذا التفرق بينه وبين المعنى الأصل بل تعدى ذلك إلى إبراز أهم خصائص هذه الظاهرة الأدبية التى يتوقف عليها حسن الصياغة فأشار إلى أن معنى المعنى فرع من المعنى الأصل وصورة له وأنه ذو دلالة غير مباشرة فى التعبير إذ يتوصل إليه بأداة أو واسطة تعين على إدراكه .

وهذا يفسر لنا سر تفاوت الأدباء فى التعبير عن الغرض الواحد بأكثر من تعبير وصياغة لغوية ، وذلك تبعا لتباين السياق

اللغوى وسياق الحال ، كما يقول اللغويون المعاصرون . وقد أدرك عبد القاهر هذا الأمر إدراكا واعيا فأشار إلى أن المعنى الأصل ، أو الغرض قد يعبر عنه بعبارتين مختلفتين ، وقد تأق أحدهما أبدع من الأخرى .

ويلفتنا عبد القاهر إلى أمر هام يتعلق بصياغة معنى المعنى وهو الأثر النفسى الذى يرتبط بصياغة هذا المعنى أو ينشأ عن أداء هذه الصياغة . فهذا الأثر يعد جزءا من هذا المعنى ويدخل فى تشكيل صياغته .

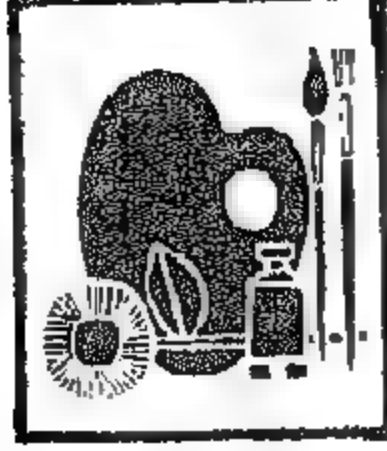
هذا ، وقد أصبحت قضية المعنى فى تناول ناقدنا لها نظرية نقدية تقوم على العلة والمعلول ، وترتكز على أصول وقواعد علمية ، ولكن هذا لا يمنع باستضاءة ناقدنا بفكر النقاد السابقين إلى دراسة هذه القضية وكذا بعض النحاة برغم اختلافه عن النحويين فى فهم وظيفة النحو فى الجملة . وبعد أن يرد الباحث د . عثمان موالى على الذين اتهموا عبد القاهر بالتأثر بفكر القاضي عبد الجبار المعتزلى نافيا عنه هذه التهمة يختم بحثه قائلا :

إن عبد القاهر لم يقدم على دراسة هذه القضية تقليدا لهؤلاء النقاد ، أو نقضا لأراء أولئك وإنما كان يدفعه إلى ذلك أمر أهم من ذلك بكثير وهو الكشف عن الصياغة اللغوية للتعبير القرآنى التى تعد فى رأيه سر إعجازه وتحليلها ، وإبراز خصائصها .

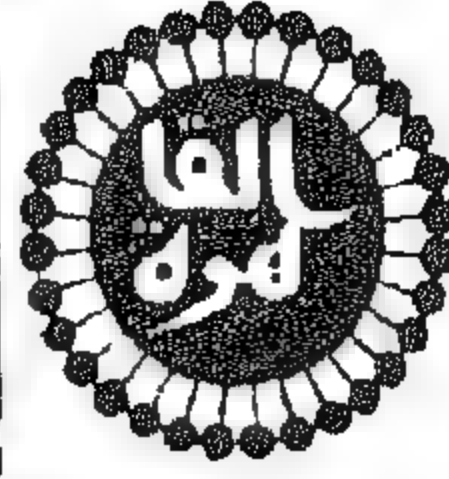
وقد مهدت دراسة عبد القاهر الجرجاني لقضية المعنى الطريق لنشأة علم بلاغى سمي فيما بعد بعلم المعانى كما أنها وضعت بين أيدينا منهجا نقديا دقيقا فى تحليل الأساليب . ومن اللافت للنظر أن هذا المنهج يتفق والمنهاج النقدية المعاصرة .

ولعل هذا يؤدي بنا إلى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة عن تراثنا النقدي ، ومدى صلاحيته لمسيرة ركب الحركة النقدية المعاصرة ◆

العدد الثالث - السنة الثالثة عشرة . مجلة الدارة



فن تشكيلى



عصمت داوستاشى

فى الذكرى السادسة لرحيله : عبد المنعم مطاوع ... والصمت

فى ضحى الخميس الموافق ٢٥ فبراير ١٩٨٢ رحل الفنان الشاعر عبد المنعم مطاوع .. فى صمت .. وكان الصمت لزومية من أهم لزومياته الحياتية . ورحلت معه أشعاره ورسوماته ولوحاته وأستطيع أن أقول ان «مطاوع» عندما رحل قرر أن يأخذ معه كل شيء ، لتبقى المرارة فقط فى قلوبنا لعجزنا نحن اصدقاءه وتلامذته ومحبيه ، من أن نفعل له شيئاً نخلد به رحلته الابداعية المميزة فى الحياة ، بل هو العبث الذى يجعلنا عاجزين أن نفعل للراحلين من الفنانين والادباء والشعراء أى شيء لتخليسدهم كإضافة تراثية للوطن وللأجيال القادمة .

وعبد المنعم مطاوع الذى تخرج من كلية الفنون الجميلة ١٩٦٣ م بالاسكندرية وهى نفس الكلية التى تخرج منها وزير الثقافة فاروق حسنى فهو زميل وصديق لمطاوع فهل يعلم أنه مات منذ ست أعوام وهل يعلم السيد وزير الثقافة ان لوحات مطاوع المتبقية على وشك الهلاك التام فى مخزن متواضع فوق سطح مبنى قصر ثقافة كفر الشيخ . وأن باقى اعماله مبعثرة عند الأصدقاء .

إن مطلبنا الوحيد من الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة هو إنقاذ ما تبقى لزميله وصديقه مطاوع بأن يأمر بتحويل حجرة وليس شقة مؤقتة بالدور الأول من مبنى قصر ثقافة كفر الشيخ تخصص بالكامل كنواة لمتحف لأعمال عبد المنعم مطاوع يضم لوحاته بعد ترميمها بواسطة مرممى المركز القومى للفنون وتضم أيضاً أوراقه ورسائله وأشعاره وما نشر وكتب عنه وأن يكون هذا المتحف المتواضع بداية لإنشاء متحف اقليمى لفنانى وأدباء كفر الشيخ ودسوق فما

عبد المنعم مطاوع

١٩٣٥ - ١٩٨٢



أحوج هذه المحافظة إلى متحف كبير وهي تلد كل يوم هذا الجمع الكبير من الفنانين والأدباء والشعراء وأقدم طلبى هذا على صفحات مجلة القاهرة التي أرجو أن تفسح صدرها لفنانى الأقاليم وخاصة الراحلين منهم ومعظمهم قد حُرم من أضواء وشهرة القاهرة . . هذا المطلب ليس مطلبى وحدى بل أقدمه لوزارة الثقافة باسم كل من عرف وصادق وتعلم على يد الفنان الكبير عبد المنعم مطاوع .

فمن هو عبد المنعم مطاوع

يقول عن نفسه في مقدمة ديوان شعره الوحيد الذى طبع عام ١٩٧٩ من مطبوعات «كتالوج ٧٧» .

● إننى اسرى في مسرى ذلك الشعور اللاهب الذى يأخذ بجماع الذات مرة واحدة ويقدر على سك هذه المفاجآت الحارة بكل غلغلات انعطافاتها دون تعب أو مجهود . . فليفلع الشباب فى بلادى تجربة التذكر هذه نداء رقيقاً وكأنه تقرير ما دار حولنا من ندوات تصدق فى الفرص الحلوة وهى تنهمر لتندلع فى الوجدان شعلة خالدة للزمن والدهر .

● وفى قصيدة «الزميمة الصمت» الذى سمى الديوان الشعرى لمطاوع بها . . يقول عن نفسه : كنت أعلم أن العالم يملؤنى بالحزن . يحشو على هامتى التراب - وينفض ريشه الملون على .



وينغمس فى قرارتى مبضعه الجراح كنت أعلم أننى امتداد بلا توقف اغتراب بلا لزوم وفى حنايا صدرى الصغير كانت الملايح الغريقة . . كانت الدماء المجسدة . . والألق الخابى .

وفى العدد الخاص من مجلة إشراقة «العدد الأول - إبريل - ١٩٨٢» والذى صدر خصيصاً عن عبد المنعم مطاوع بعد رحيله مباشرة عن مديرية الثقافة بكفر الشيخ .

- كتب عنه الفنان محمد أحمد الديب مدير مديرية الثقافة بكفر الشيخ .

لقد زواج مطاوع بين الحلم والواقع . . بين الماضى والحاضر . . بين الأصالة والمعاصرة فى ثنائية مبدعة مبهجة . . وفى توازن مدهش حقاً ، كان يضرب بجذور فكره وأحاسيسه فى أعماق الكون فينبت نتاجاً فذاً ورائعاً ، فيه عطر مصر وسحرها . . وكأنما العراقة كانت ذرات وجوده . . أودعها فى سر خلوده : لوحات .

- وكتب عنه الشاعر ممدوح إبراهيم

المتولى يرثيه :

الأبجدية لغة الكتابة

ولغة الرثاء

الأسى والدموع

ولأنه كان ينبوع

نمى

فى زمن مافهش أنبيا

شاعر

فى زمن غريب القصد والملحم

عاشق

والعشق فى الزمن الوجيع توهان

ولأنه كان

وكان . .

ملعونة كلمة كان

طول ما الزمن ده بيرفض الفنان

ويقتله فى الضهر .

- وكتب الشاعر عبد الدايم الشاذلى فى

حواره الأخير مع مطاوع . . سألته :

● أنت فنان تشكيلى وشاعر . . فمن

أى مدخل أبدأ الحوار معك ؟

● قاطعنى قائلاً : ليس الكلام معى

حول الفنى حديثاً عابراً مع ثبوت الفكرة

بحدث التطور ، لذلك فالهم عندى أن

نتعرف أولاً على ماهية الفن لدى ، ونوعية

الفنان الذى تتحاور معه ، فالفن التشكيلى

جوهر وصفه - إنه مدلول الحوار الكونى - وتواجد الفنان الموهوب سبب ومسئولية ذاتية بالدرجة الأولى . انى اعتبر وجودى هو جوهر إبداعى وليس نوع الابداع وتقبله هو الأهم .

المهم عالم الفنان الذى يكون . وهناك ابداعات خاصة وعالم خاص يتحمل الفنان مهمته ، وأيضاً عطاءاته بالنسبة للانسان بالطريقة التى يعطى ويتلقى من خلالها كيفية تفاعل المجتمع بفنه . أما الشعر فهو مدخل الفكر الفنى الصافى وشبكة الشفافية بين الأداء المادى وتحول اللغة إلى من يتعايش مع الحقيقة الذهنية التى تقوى وتشد من همة الفنان الفكر وسط عالم مزدحم يمهّد فيه طريقه للحياة وللحرية . إن الشعر التزام بمستوى وليس غناء فقط ، إنه أحياء لمدلول العناصر التى تتكون منها طريقة الحياة وتداخل تواجدتها السريع المتبدل .

هذا هو المدخل للحوار . لأن الفن تقدم للإنسان وتبدل فى النوعية وليس أداء فقط يحسر الإنسان من خلاله كعمل أو يكسب . إنه تقييم وليس تبديل .

والفن التشكيلى والشعر ثورة متجددة يتميز بها الانسان الفنان ليمتد فيها كرائد منتشر ترضى بذوقه الجماهير وتعلو بهيمته إلى مبادئها السامية والخطيرة فى التطور .

- فى بكائية الشاعر ابراهيم غراب يقول عن مطاوع :

يا طير عاش الزمن عريان

لها ريش يحميه

وكل جناح للأمل يأخذه

يطير يوم بيه

ومات بيعن

كما الناس للدفا المسروق .

- وكتب عن أعماله فى الرسم والتلوين الفنان السيد عبده سليم :

وأهم ما تتميز به رسومه ولوحات مطاوع ، تلك الخطوط المتجانسة القوية الجريئة التى تمتلئ بالحياة والحركة ، والتى استمدتها من ذاته ومن شواهد الكثرة ثم من الفن المصرى القديم ، فمعا لجة الخط عنده تنم عن قدرته الخارقة وتكشف بكل الدقة والحبيوة تلك الصفات الجوهرية التى تعبر عن عبقرية هذا الفنان العملاق .

- وكتب عنه الشاعر الكبير محمد محمد الشهاوى :

كانت حياته ، وذلك الصمت الذى

لازمه لم يعتنقه مرغماً أو مكرهاً أو مجبراً لكنه

الصمت - القصد - الاختيار - الإرادة - الموقف ..

الصمت المختمر بوعورة الحنكة والخبرة وعظمة الادراك . الصمت - الإلهام الذى يفجر فى سراديب النفس ودهاليزها نوافير الرصد والتأمل والاختزال والاختزان ، والترفع عن الفجاجة والسفاسة التى لا تتمخض - فى كثير من الاحايين - إلا عن سفاسف إسفاف أو سفه - ولا تلد غير الضجيج والضوضاء .. والزهمو الأجوف .. والتطاحن القمى ..

إن صمته المختار كان - فى معترك الحياة - عُدته وعتاده وفى حلبة التحقيق كان سهره وغزواته وانقضاضه على المساحات البيضاء التى كانت تثير شهية ونهم يديه ليفعل بها ما يريد ، فإذا بها وقد أصبحت الفراغات جنات تجرى من تحتها أنهار تمخرها زوارق مفعمة بالفرح .. والأطفال .. والأزهار .. وزغردة الحياة .

● وكتب فى قصيدته «السندباد» فى ديوانه الأول «مسافر فى الطوفان» يرثى - إلى عبد المنعم مطاوع السندباد الذى كان محبوب العالم من موقعه :

● صديقى وارتحالك .. فجأة .. قد زاد تمزيقى هو أنا ليس أغنية ملفقة بمذياع الهوى السوفى ولا خبراً من الأخبار فى صحف الدعاية أو مجلات المساحيق هو أنا نجمة فى الأفق وضاءة تموت تموت لكن سوف تبقى بعدنا لأنامل التاريخ

إجماعة لأننا لم نبع يوماً ضمائرنا .. لذى جاء ولا سلطان .

● وكتب الفنان مصطفى عبد المعطى زميل وصديق مطاوع فى كتالوج معرضه الشامل الذى أقيم بقاعة اخناتون بالقاهرة عام ١٩٨٤ .

- عرفته منذ الخطوات الأولى فى طريق الفن . فلقد تزامننا منذ عام ١٩٥٦ فى أول دفعة لطلاب الفن بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية .. كان مرحاً على الرغم من جديته .. وكان منذ البداية فى سباق مع نفسه للتحصيل .. فناً .. وثقافة .. فأصبح من العازفين عن رفاقه . كان شاعراً حساساً .. وكثيراً ما كان فى وسط الصمت

الفنى فى مرسماً بالكلية يقطعه صوت مطاوع يقطع شعري .. فى القاء مبدع .. فىأتى وكأنه أغنية أسطورية بعيدة ذات عقب تاريخي مميز وكان يرى فى حياة فان جوخ المثل النموذجي لحياة الفنان .

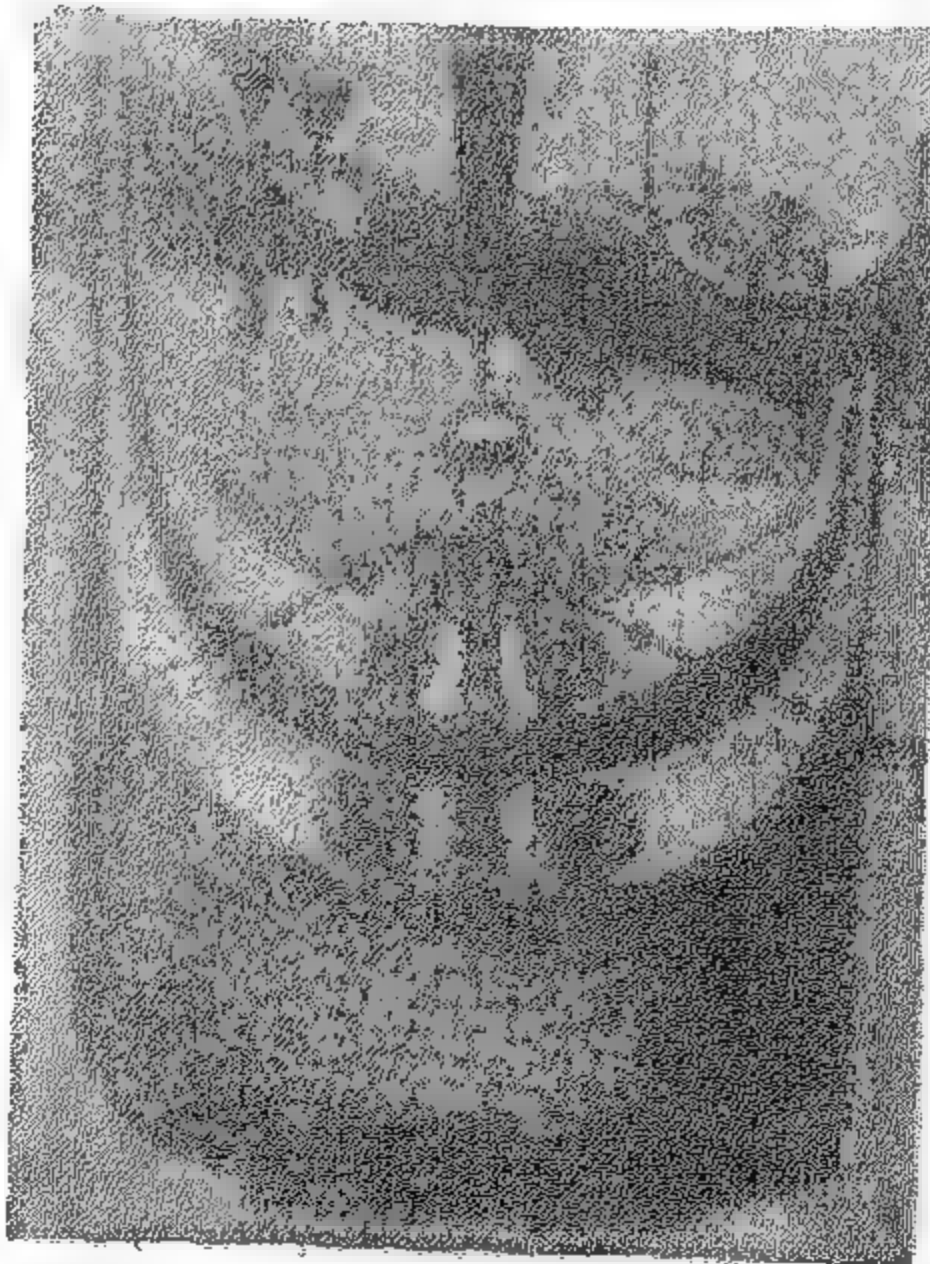
وسقط الفارس فريسة لصدمة نفسية شديدة ورغم الظلمة الحالكة .. ورغم النزيف الدامى .. لم يفقد عبد المنعم مطاوع قدرته على الحلم .

فلقد ظل يحلم بالأمان - لكنه رغباً عنه - مات دونه .

والغريب فى الأمر أن الفنان الدكتور مصطفى عبد المعطى زميل وصديق مطاوع لم يستطع أن يفعل لمطاوع أثناء حياته أى شيء .. كان يمكن أن يساعده فى منحة تفرغ عندما تولى مصطفى عبد المعطى وظيفته كمدير للمركز القومى للفنون عام ١٩٨٠ .. وكان يمكن بعد ان مات مطاوع ان يقتنى أعماله .. للأسف شيء من هذا لم يحدث .

● وكتب عنه الفنان والناقد الفنى عز الدين نجيب فى مقاله بعنوان «أغنية العاشق «مطاوع» نشرت بمجلة ابداع فى يولية ١٩٨٧ م يقول :

إن مطاوع يعدُّ من جيل الستينيات الذى يتصدر الحركة التشكيلية اليوم ، وكان مؤهلاً بموهبة غير عادية ليكون واحداً من ألمع نجومها ، لولا أن تضافرت كل الظروف المأسوية ضده ، منذ أن كان طالباً بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ، ضمن أول دفعة دخلتها «عام ١٩٥٦» وحتى وفاته



١٩٨٢» ليعيش ما بين التاريخين حياة لا تدانيها فى عذاباتها حياة فان جوخ : مشرداً ، مفلساً ، وحيداً ، بلا مسكن ولا مرسوم ولا زوجة ولا أهل أورفيق ، مهجوراً من الحبيب ، مجروحاً بالإهانة والأشفاق ، مرفوضاً من اللجان الفنية ، تائهاً فى مناهات مرضه النفسى .. لم يتوقف عن الرسم والشعر والابتسام ، ظلت متوهجة بداخله زوج الطفل البريئة ، أرواح الطائر المغرد لمحبوبته فوق أعالي الأشجار ، وإن كان قد لزم الصمت أغلب أوقاته بالنسبة للمجتمع .

- وينهى الفنان الأديب عز الدين نجيب دراسته عن مطاوع :

إن أقل عمل تقوم به وزارة الثقافة - إبراء لساحتها - هو أن تقوم بحملة واسعة لجمع لوحات عبد المنعم مطاوع ، وأن تعمل على ترميمها ووضعها فى إطارات لائقة ، وأن تقيم بهذا التراث معرضاً شاملاً ينتقل بين القاهرة والاسكندرية والمحافظات الأخرى .

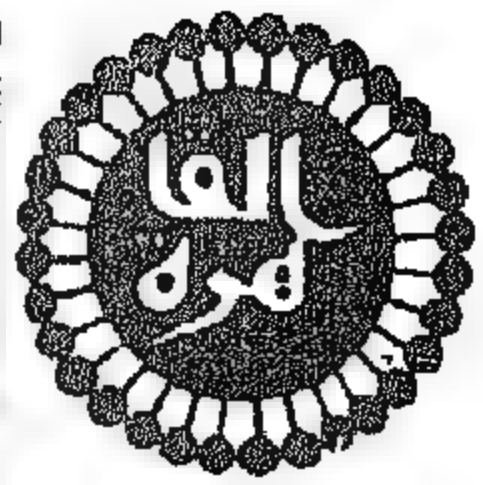
وان يقتنى عدداً من أعماله لمتحف الفن الحديث بالقاهرة ومتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية . ثم يصدر كتاب عنه يتضمن أكبر عدد ممكن من لوحاته بالألوان ، بينما يجهز له متحف لائق به فى كفر الشيخ أو دسوق .. ولنسرع فى ذلك ، قبل أن يقول التاريخ عن هذه الفترة : تلك أمة قتلت فنانها .

وأختتم هذا الموضوع - الذكرى - بآن الأمل فى أن يقول وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى كلمته حول هذا الموضوع .. أمل قوى لأننا عهدنا فيه دائماً قدرته على الإنجاز وتقديره الكبير للفن والفنان .. وانا واثقون من ان إجراء ما سيحدث قريباً للحفاظ على التراث الفنى لعبد المنعم مطاوع حتى يتوقف موته الذى يتكرر فى ذكراه كل عام .. كتب مطاوع فى لزومية الصمت يقول :

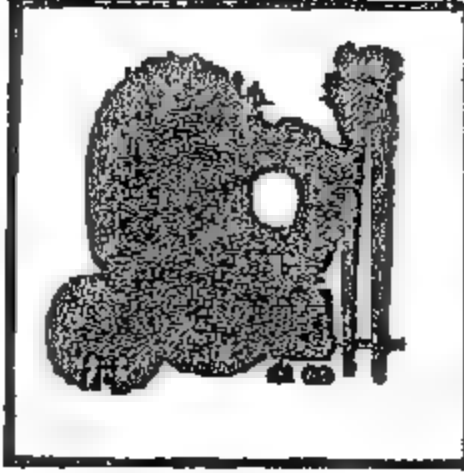
«الريشة حكم .. ومداد الريشة إيمان المس .. واللحظة بنت العمر وليل .. مازالت روحى تلمس اللمس وتقدس فن وتشيد الأمل الضخم بأحلام الورد . مازال العالم يحترم الخفق .. والناس حبيبه ، ◆

صور الموضوع بالصفحات

من رقم ١١٣ : ١١٦



فن تشكيل



الكاريكاتير الدور السياسي والاجتماعي

● الكاريكاتير .. هو اللغة العالمية للتعبير ، شأنه في ذلك شأن الموسيقى
فهى تصل لاسماع الناس في كل مكان في العالم دون مترجم ..
والكاريكاتير ، هو فن التعبير بالخطوط والاشكال والالوان والزوايا ..
وهو سلاح لاستئصال الجحود في السلوك والعلاقات الاجتماعية ...

عادل ثابت

وانتشر فن الرسم الكاريكاتيرى في ذلك الوقت بسرعة كبيرة ويرجع ذلك الى سهولة وصوله إلى المشاهدين عن طريقة طباعة الصحف والمجلات في أمريكا ودول أوروبا ، ففى فرنسا اشتهر الفنان الشاب (شارل فيليبسون) عن طريق رسومه المصورة في المجلة الأسبوعية « الكاريكاتير » عام ١٨٣٠ ، ثم أصدر جريدة يومية باسم « الشاريفارى » عام ١٨٣٢ ، ولما كانت هاتان الصحفتان معارضتين لسياسة الحكومة القائمة حينذاك في فرنسا فقد لاقى هذا الرسام ضغوطاً شديدة ورقابة صارمة ، لكن برغم كل هذه الظروف مع سوء طباعتها ، أن ينشأ من خلال هاتين الصحفيتين مدرسة قوية للكاريكاتير ، كان من بين اساتذتها ودعاتها « دوميه » و « جرافيني » و « جراند فيل » ، وقد رُج بأونوريه دوميه في السجن من أجل رسم كاريكاتير يمثل الملك لويس فيليب ، وما كادوا يطلقون سراحه حتى سارع الى استئناف مهاجمة الحكومة القائمة حينئذ على صفحات « الشاريفارى » .

وما من شك ، فإن تطور الطباعة وقتذاك إلى طباعة الحجر « الليتوغرافية » التى استخدمت على نطاق واسع ، اتاح « لدوميه » فرصة لم تتح لمن سبقوه من الرسامين الكاريكاتيريين .

كانت إنجلترا في ذلك الوقت ، تتجه صوب نجاح تجارى ، وثبات سياسى ، ولم يستطع فنان ساخر أن ينافس روايات « ديكنز » و « تاكرى » فى اجتذاب اهتمام الجمهور ، لكن عدداً من الناشرين أمثال « جون ليتس » و « رتشارد دويل » استطاعوا تقديم ألوان من المطبوعات الفكاهية لعب فيها الكاريكاتير دوراً رئيسياً مهماً . ففى عام ١٨٦٢ ، عندما ظهرت مجلة « فاني نير » قدمت رسوماً كاريكاتورية لبعض الشخصيات المعاصرة ساهم فى رسمها الفنانون : « تيسوت » و « كارلى بلجرينى » الذى كان يوقع رسومه باسم « النسناس » و « ليزلى وارد » الذى اختار لنفسه توقيع « الجاسوس » !!

وعندما أصبحت الرسوم الكاريكاتورية تخاطب جمهوراً عريضاً ، فقد كف الرسامون شيئاً فشيئاً عن رسم الشخصيات المعروفة ، وبدأوا يقدمون شخصيات اجتماعية رمزية يمكن استغلالها فى التعليق على الأحداث الاجتماعية أو السياسية .

إبراز ما يتميزون به من سمات . ثم تطور بعد ذلك ليبر مع قليل من الكلام أو بدون تعليق عن بعض المفارقات الاجتماعية الضاحكة .

أما « الكارتون » فهو لا يصور أشخاصاً لذاتهم بل للتعبير عن حوادث وأفكار ومواقف وهو عادة يعتمد على الشخصيات الرمزية ، وان كان قد تطور عن فن « الكاريكاتير » نفسه .

وكان « جورج تاونسند » أول رسام إنجليزى تألق فى شهرته - ربما لأول مرة - لأنه استخدم الكاريكاتير كسلاح سياسى ، ثم جاء « وليم هوجارث » الذى كان رساماً موهوباً فتفوق عليه وعلى الكاريكاتيريين الايطاليين أنفسهم ، فقد استطاع بنوغه أن يمنح رسومه الحيوية والجدية والهدف ، فتعتبر رسوم « هوجارث » أصلى تعبيراً عن وجه حقبة من التاريخ الانجليزى ، عندما كانت الخشونة والثقافة تتصارعان على السلطة . وقد أدت أعماله الى قيام مدرسة إنجليزية للسخرية كان من بين شخصياتها الرئيسية الفنان : « توماس رولاندسون » .

(١٧٥٦ - ١٨٢٧) و « جيمس جيلراى » . وقد استخدم افراد هذه المدرسة « الكاريكاتير » كسلاح مباشر لمهاجمة خصوم الأحزاب السياسية التى يتسبون اليها ويعملون لحسابها .

لم تكن تجربة استخدام المغلاة أو المبالغة فى رسم التقاطيع لتأكيد الشخصية المرسومة - أو الرسم الكاريكاتورى - صنيعة اليوم ، ولكنها أقدم بكثير ، ونستطيع تبيانها فى بعض الرسوم والنقوش المصرية والافريقية القديمة ، غير أنها لم تكن تعتمد على تصوير الافراد والشخصيات ، بل كانت سخریات ضاحكة من الضعف البشرى على وجه العموم ، غير موجهة إلى أشخاص بالذات .

وقد مارس العرب هذا الفن الكاريكاتورى من خلال الصور الشعرية ، فصور « ابن الرومى » فى شعره أحذب بأنه يتجمع كى يتهاى للصفع ، وفى صورة أخرى ينتقد التقدير قائلاً :

يَقْتَرِ عَيْسَ عَلَى نَفْسِهِ

وَلَيْسَ بِيَاقٍ وَلَا خَالِدٍ

وَلَوْ يَسْتَطِيعُ بِتَقْتِيرِهِ

تَنْفَسَ مِنْ مَنَخَارٍ وَاحِدٍ

لكن أول مدرسة للرسم الكاريكاتيرى فى التاريخ الحديث أنشأها الفنان الإيطالى « أينبال كاراتشى » (١٥٦٠ - ١٦٠٩) فقد رسم صوراً ضاحكة كمثل بعض الناس المحيطين به ، ومن اسمه اشتق لفظ « الكاريكاتير » وهى كلمة تعنى « المغلاة فى إبراز العيوب » .

وهناك فرق بين الرسم الساخر « الكاريكاتير » والكارتون فالأول يصور الأشخاص بتجسيم مبالغهم والمبالغة فى

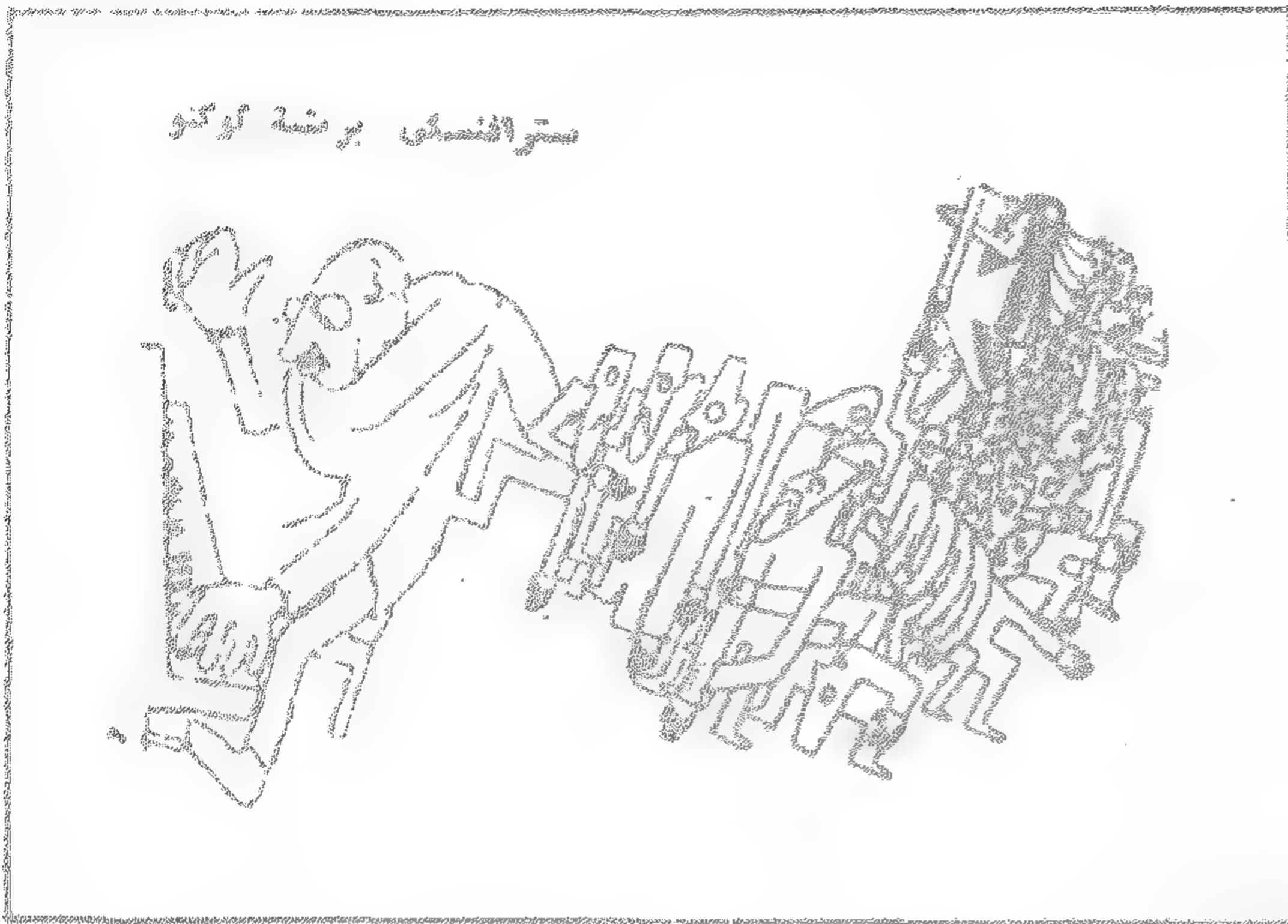
فقد ابتكر الرسام الكاريكاتيرى المعاصر «لو» شخصية «الكولونيل بليمب» بينما ابتكر الرسام «ستيرب» شخصية الرجل الصغير.

أما في أمريكا فالكفاهة متواجدة في كل ميدان ، وكل حقل فهناك رواة الفكاهات في الراديو والتلفزيون ، والسينما والمسرح ، وعلى صفحات الجرائد . والهدف أولا وأخيراً «الأضحك» .

وفي كل يوم تصدر المطابع في الولايات المتحدة سيلاً من الكتب الفكاهية وكتب الأطفال التي تعتمد كل الاعتماد على الرسوم الساخرة . وتكاد تكون أمريكا هي الدولة الوحيدة التي تسخر الرسوم الكاريكاتورية في الإعلان عن البضائع والنشاط التجارى والشركات الكبرى . هذا فضلاً عن شخصية الفسار «ميكى ماوس» الذى خلق منه الفنان الأمريكى «الت ديزنى» بطلاً عالمياً بين عالم الأطفال في كل الدنيا .

وأشهر رسامى الكاريكاتير فى أمريكا هما «فيتزباتريك» و«هربلوك» وقد عرضت رسوماتهما في المتاحف والمعارض العامة .

وفي السنوات الأخيرة خصصت كثير من صحف العالم مكاناً بارزاً للكاريكاتير على صفحاتها وأصبح أداة من أدوات النقد السياسى والاجتماعى ، وخصصت له مجلات وجرائد في كل مكان . ففي تركيا واليونان ويوغوسلافيا والهند والصين مجلات ونشرات تعتمد كل الاعتماد على الرسوم الكاريكاتورية ، اشتهر بعضها في جميع أنحاء العالم ، كمجلة «شانكرز» الهندية .



صفحاتها الملونة تطبع على مطابع حجر في إيطاليا .

ولكن أروع الرسوم الكاريكاتورية التي شهدت مصر على مر التاريخ هي التي نشرت في صحيفة «الكشكول» التي كان يحررها المرحوم سليمان فوزى وكانت هذه الرسوم بريشة الفنان الاسباني المتمصر «جوان سانتيز» ، ثم ما كاد عام ١٩٢٥ أن يطرق الأبواب حتى قدم إلى مصر فنان أرمنى يدعى «صاروخان» قدم رسومه الكاريكاتورية في مجلة «الجديد» التي كان يصدرها المرحوم محمد المرصفي ، ويمتاز «صاروخان» بروحه المرحية التي ساعدته كثيراً على تفهم الحياة المصرية بسهولة ، ومقدرته على تسجيل مراحل النفس وتطور الشخصية بوضوح . واثناء تلك الفترة ظهر فنان آخر من أصل تركى يدعى «على رفقى» امتازت رسومه بالمزيج بين التعبير والزخرفة وأهم شخصياته الناجحة «جحا» ، «أبو نواس» .

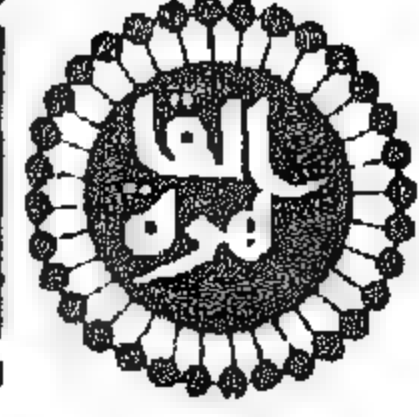
وكان «لصاروخان» و«سانتيز» و«على رفقى» فضل كبير في إنشاء مدرسة للكاريكاتير المصرى تخرج فيها عدد كبير من الرسامين ، ابرزهم : محمد عبد المنعم رنخا وطوغان وعبد السميع وزهدى وصلاح جاهين وجورج وحجازى وبهجت ومصطفى حسين وحاكم وصلاح الليثى وغيرهم .

إن فن الكاريكاتير اليوم يعد ركنية أساسية في الصحف والمجلات ، فنحن نستيقظ كل يوم لنقرأ الصحف ، والمقالات والأخبار والكاريكاتير ، فهو يؤدي مهمة صحفية وحيوية لا غنى عنها ◆

أما في مصر ، فقد دخل الرسم الكاريكاتيرى كل ركن من أركان المجلات والصحف ، وكان الفضل الأول في دخوله إلى الصحافة المصرية هو يعقوب صنوع «أبو نظارة» فقد كان يصدر ويحرر مجلة نقدية هزلية بهذا الاسم ، نقد فيها بقسوة حكومة الخديو اسماعيل وكان يستعين في ذلك برسوم من الايطاليين ، غير أن الحكومة ضاقت برسومه ومجلته فاصدرت أمراً بنفيه إلى الخارج ، حيث اتخذ باريس مقراً ، وضار ينشر فيها صحيفته تحت أسماء مستعارة منها «أبو زماره» و«أبو صفارة» ويرسل منها نسخاً إلى بعض الشخصيات المعروفة في مصر ، وقد حرمت الحكومة تداول هذه الصحيفة وصايرتها . ثم لم يلبث الصحفى المصرى أحمد حافظ عوض أن أصدر مجلة باسم «خيال الظل» وكانت



بيلاسو وستروانسانى
بريشة كوكنو



وكذلك ما يحوط هذه الفنون من عادات وتقاليد ومعتقدات إلى غير ذلك من أشكال الموروثات الشعبية الثقافية والاجتماعية علاوة على ما يكتنف هذه الموروثات من غموض أحياناً أو من شمولية بتعدد العناصر المكونة لها ..

وضم أرشيف المركز - رغم فترات التوقف عن تزويده بمواد جديدة - مئات الساعات الصوتية من تسجيلات الأدب الشعبي والموسيقى وآلاف الصور الفوتوغرافية عن مظاهر الابداع الشعبي وممارساته .. وعشرات الأفلام السينمائية وشرائط الفيديو عن الصناعات الشعبية والاحتفالات العامة وعادات وتقاليد الزواج ، ومئات النماذج من المقتنيات الفنية التي يضمها متحف الفنون الشعبية الموجود بالمركز علاوة على مكتبة متخصصة تضم آلاف المراجع عن الفنون الشعبية المصرية والعالمية .. بالإضافة إلى وثائق علمية وكلها معا .. تمثل ذخيرة ثقافية ، بذلت جهود عديدة في سبيل تحقيقها ..

ومع خريف هذا العام يحتفل المركز أو تحتفل الدوائر الثقافية بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على إنشائه .. يبرز أمامنا سؤال مهم .. يتحدد في محاولة معرفة .. ما مستقبل حركة الفولكلور المصري في السنوات القادمة ؟ وخاصة أنه توفر مئات الباحثين المتخصصين في دراسات المأثورات الشعبية - كما تحقق منذ عام ١٩٨٢ إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون وتخرج فيه عشرات الباحثين المتخصصين في مختلف مجالات الفنون الشعبية ، علماً وإبداعاً ..

هل آن الألوان لكي يتحول هذا المركز إلى مركز قومي ؟

يضم مختلف المتخصصين والباحثين من مختلف الهيئات والجامعات ليوصل جهده وجهاده - من جديد - في الكشف عن خصائص ومقومات الثقافة المصرية بأصالتها الإبداعية وتواصلها الثقافي الحى - هل آن الألوان لذلك ؟

أعتقد - نعم - لقد آن الألوان لكي تتضافر كل الجهود وبوعى ثقافى عميق لتحقيق ذلك .. وأن تكون مناسبة الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على إنشاء هذا المركز هى مناسبة للتخطيط من جديد لحركة الفنون الشعبية المصرية .. إبداعاً ودراسة ..

مركز الفنون الشعبية وثلاثون عاماً من العمل اليدوى

صفوت كمال

الثقافة المصرية الوطنية ظاهرة جديدة في مجال العمل الثقافي - لا بحثاً عن الأصول ، برومائية قومية ولكن وعياً بأهمية هذه الأصول في الكشف عن خصائص ومقومات الابداع الشعبي المصري ، بنظر علمى ، وبجهد مباشر في التواصل مع هذا الابداع ، ومعرفة مقوماته الثقافية ، ودوره التاريخى والاجتماعى ، في الحفاظ على المقومات الفكرية والوجدانية لأبناء هذه الأمة .. باعتبار أن المأثورات الشعبية هى تعبير مباشر عن فكر ووجدان المجتمع ..

وهكذا .. كان إنشاء هذا المركز .. وجهده وجهاده من أجل تحقيق رؤية علمية للثقافة المصرية - تراثاً ومأثوراً - هو نقطة تحول مركزية في حركة الثقافة المصرية المعاصرة من حيث الاهتمام بالثقافة الأصلية للمجتمع - والكشف عن خصائص الابداع الشعبي بدلالاته الفنية والفكرية ودراسة العناصر المكونة لثقافته الأصلية .. وإدراك رموزها وأشكالها ووظائفها وعلاقات بعضها ببعض في تكوين بنية هذه الثقافة وهذا الإبداع ..

وواصل مركز الفنون الشعبية الذي أصبح فيما بعد « مركز دراسات الفنون الشعبية » جهده وجهاده ، أحياناً ، في جمع وتسجيل مواد المأثورات الشعبية ، ورصد أنماط هذه المواد على اختلاف مصادرها ، وتعدد أنماطها وتنوع وسائل تعبيرها من فنون الأدب والموسيقى والرقص والتشكيل والفنون التطبيقية والصناعات الشعبية ..

حينما يتأمل الإنسان واقع الثقافة المصرية المعاصرة ، منذ منتصف هذا القرن ، ترى على مخيلته صور شتى من الجهود العلمية والثقافية والوطنية ، التي بذلت للكشف عن مقومات الشخصية المصرية ، ومكونات الثقافة المصرية ، بخصائصها ، الأصلية ، وبحيوياتها التاريخية المتميزة .. ويبرز بين هذه الجهود ، السوعية والوطنية ، الجهود التي بذلت في إنشاء مركز الفنون الشعبية - قبل وبعد صدور قرار إنشائه في أكتوبر ١٩٥٧ واختيار المرحوم الأستاذ أحمد رشدي صالح مديراً له ثم افتتاح مقر هذا المركز في فبراير ١٩٥٨ ..

ثم ممارسة الوجود الثقافي والعلمي لهذا المركز في ١٢/٥/١٩٥٨ ، حينما قام المركز بأول عملية علمية لجمع وتسجيل مواد من المأثورات الشعبية تسجيلاً ميدانياً بأجهزة التسجيل الصوتية المتاحة حينذاك - ثم العمل على تأكيد الوجود الثقافي لهذا المركز بإصدار أول دورية عن الفنون الشعبية في أغسطس من عام ١٩٥٩ ، تتضمن تعريفاً بالمركز والغاية من إنشائه وتوضيحاً لمصطلح « فولكلور » وخطة العمل في مجال الفنون الشعبية المصرية والعربية وبياناً بما قام به المركز من عمليات جمع وتسجيل وكذلك نماذج مدونة من هذه المواد علاوة على بعض الصور الفوتوغرافية عما يتضمنه متحفه أو مشروعه متحفه - من مقتنيات ..

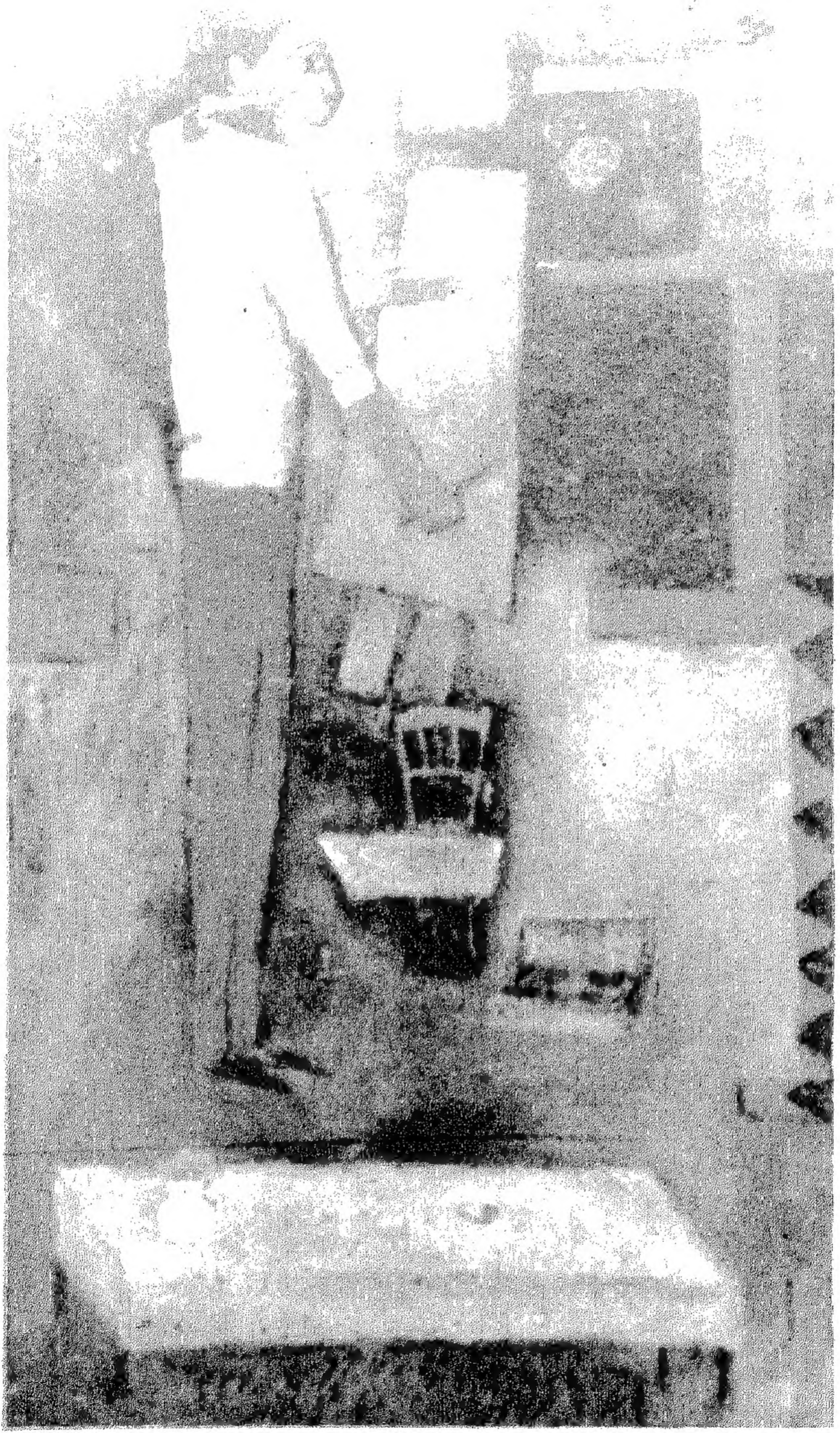
ومنذ أن بدأ المركز في جمع وتسجيل مواد الإبداع الشعبي والمصري من بيناتها الأصلية ، وفي مناسبات أداؤها الأصلية ، ومن روايتها الحقيقيين خلال ممارستها في الحياة اليومية الجارية ، ممارسة تلقائية ، - منذ ذلك الوقت - ظهرت على خريطة

الفنان عبد المنعم مطاوع .. والصمت

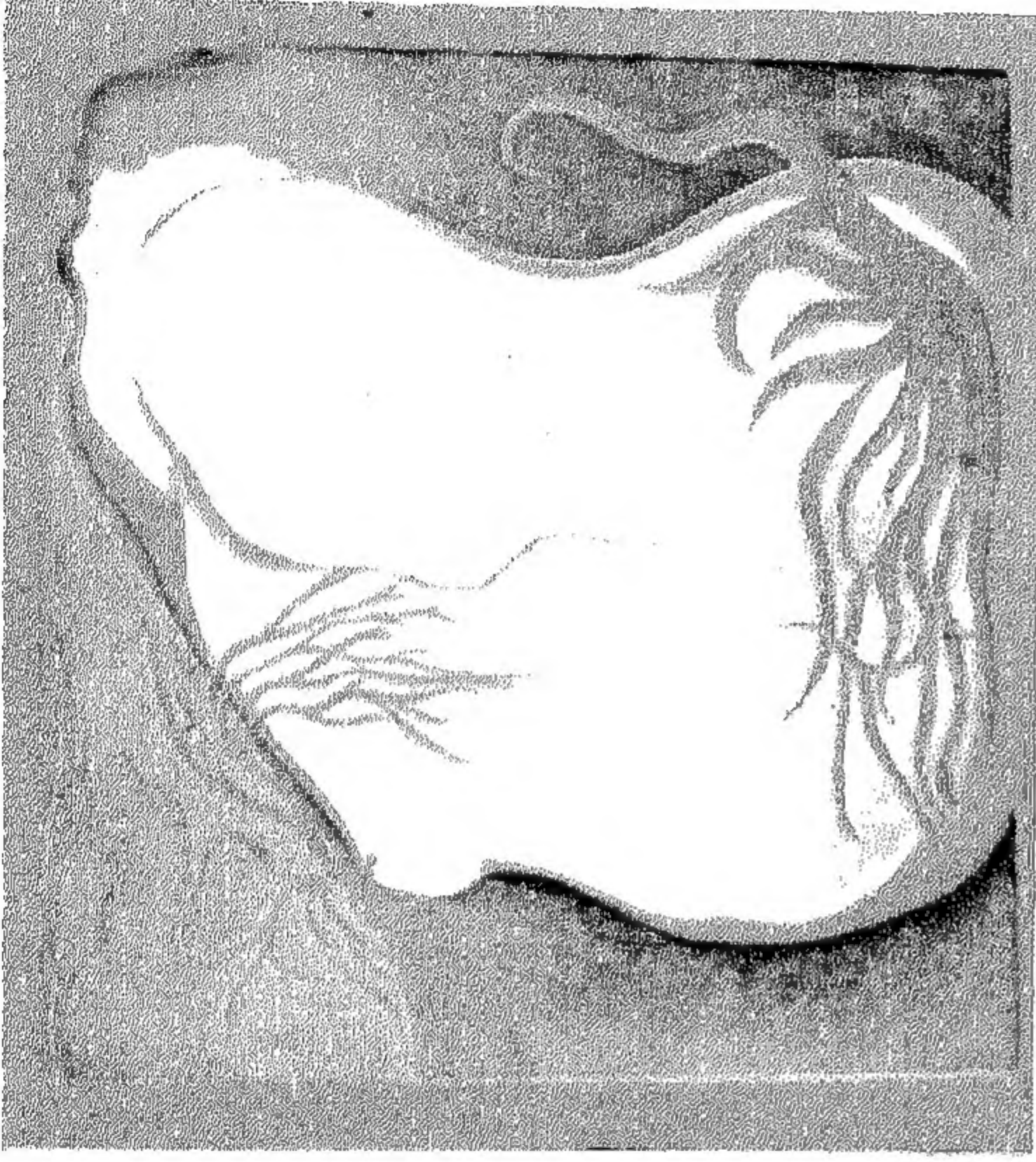






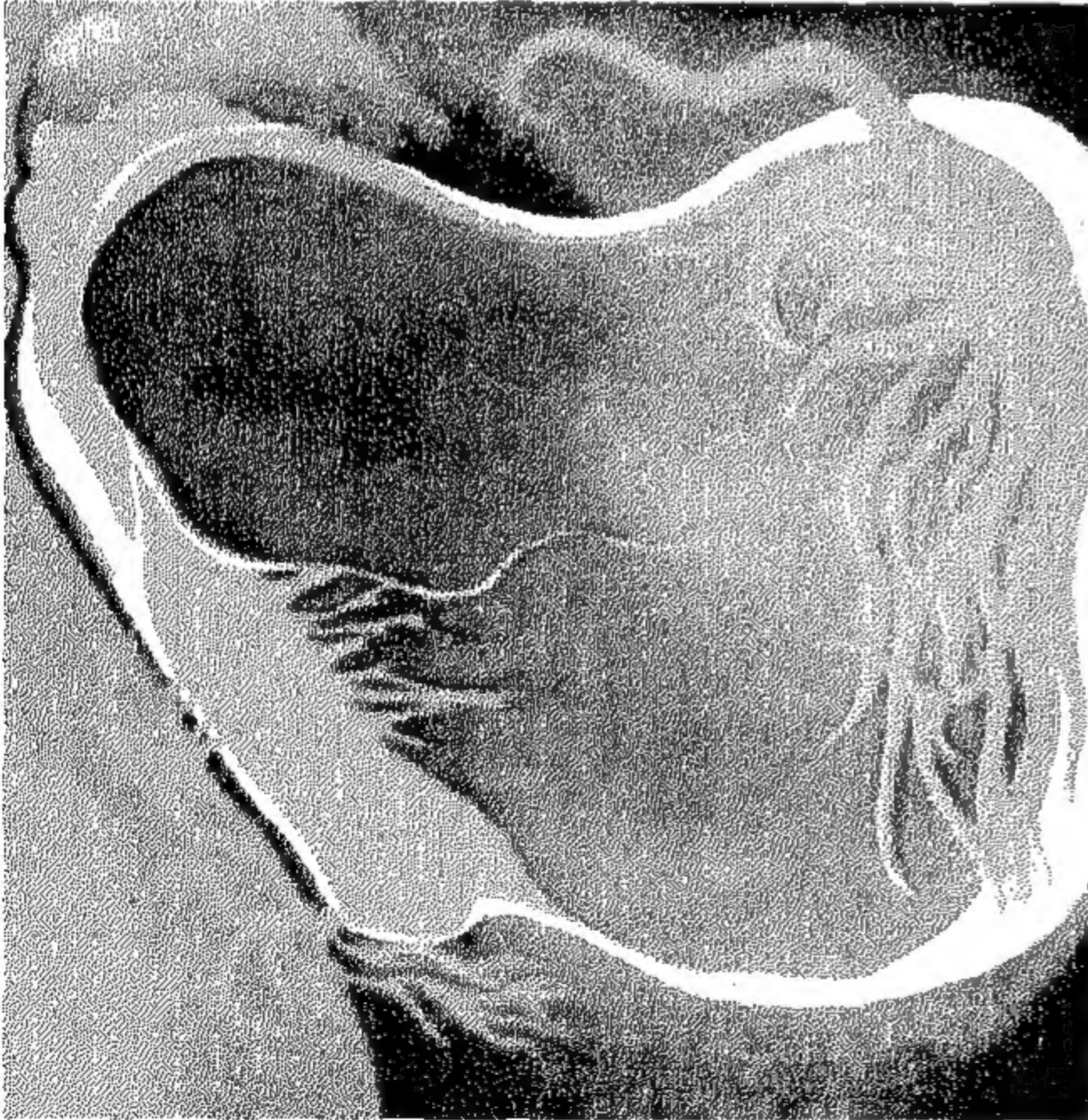


لوحة للفنان عبد الوهاب عبد المحسن



تخرج الفنان عبد الوهاب عبد المحسن
في كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية - قسم
الجرافيك عام ١٩٧٦ ، ويعمل الآن مشرفاً
للفنون التشكيلية بقصر ثقافة كفر الشيخ ،
وحصل على العديد من الجوائز ، كما شارك
في المعارض المحلية والدولية .

يقول « عبد الدايم الشاذلي » عن أعمال
الفنان : « يلاحظ المشاهد أنه ثمة خيط
تواصل يربط كل اللوحات يشعره بأنه أمام
تجربة واحدة تتشابك وتتصاعد ، حيث
يستخدم في أغلب لوحاته مفردات تشكيلية
متوحدة العناصر ، مرة نبات ، ومرة جسد
امرأة ، يراه ، ويتخيله ، بما يحمله من قدرة
على التشكيل ، فهو البذرة والنخلة
والجذور والجذع ، وهو الجسد النابض
المفعم بالحياة ، والبرق الخاطف ،
والضوء المبهر ، وهو الخصوبة
والعطاء كم هو نادر تشكيل هذا
الجسد وتطويعه واعادة صياغته وطرحه لنا
في صوفية خالصة ، . . وبألوان ذاتهمذاق
خاص ، برغم كونها - محض - أحبار
طباعية . »



لوحة للفنان عبد الرحمن النشار

الآن وظيفة استاذ التصوير ورئيس قسم
التعبير الفني بكلية التربية الفنية - جامعة
حلوان ، . . واللوحة المنشورة (علاقة
هندسية عضوية رقم ٨) ، مقاس ٧٥ ×
٧٥ سم ، استخدم فيها الألوان الزيتية فوق
قماش مثبت على خشب .

الفنان عبد الرحمن النشار ، ولد في
القاهرة عام ١٩٣٢ ، حصل على دبلوم كلية
الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٦ ،
ودبلوم أكاديمية الفنون الجميلة ببودابست
عام ١٩٧٠ ، ودكتوراه الفلسفة في التربية
الفنية تخصص تصوير عام ١٩٧٨ ، ويشغل

